МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

ISSN 0208-2551
12/1989

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ 12/89

Актрыса Рускага тэатра БССР імя М. Горкага Галіна Доля. Фота В. Кабыркіна.

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

12/1989

СНЕЖАНЬ (84)

ЗМЕСТ

На 1-ай старонцы вокладкі: В. Сумараў. Сказ пра Заслаўе. Алей, 1988. Фрагмент.

**ОРГАН МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ БССР
САЮЗА КАМПАЗІТАРАЎ БССР
САЮЗА КІНЕМАТАГРАФІСТАЎ БССР
САЮЗА МАСТАКОЎ БССР
САЮЗА ТЭАТРАЛЬНЫХ ДЗЕЯЧАЎ БССР**

ШТОМЕСЯЧНЫ ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ
І НАВУКОВА-ПАПУЛЯРНЫ
ІЛЮСТРАВАНЫ ЧАСОПІС

МІНСК, ВЫДАВЕЦТВА «ПОЛЫМЯ»

Макет В. Паўлаўца

Лілія Брандабоўская

МЭТА І СРОДКІ

«Дракон» Я. Шварца. З. Белахвосцік (Эльза), І. Дзянісаў (Ланцэлот). Беларускі тэатр імя Янкі Купалы.

Паслухаеш любога з рэжысёраў, акцёраў — мэты перад тэатрам ставяцца самыя высакародныя. Ці заўсёды сродкі адпавядаюць мэце? Пытанне прынцыповае. Высакароднай мэты дасягнуць немагчыма, мінаючы адэкватныя ёй сродкі. Высакароднасці сродкаў бракуе — і мэта быццам бы губляецца. Заклікі пярэчаць уласнаму сэнсу... Можа, якраз пра гэта нататкі, напісаныя нібыта пра іншае?

Усе навіны старэюць імгненна, не паспяваючы нават пасталець. Ды што навіны! Погляды мяняюцца ажно на ўсе сто восемдзесят. Мы дзесяць разоў на дзень зазначаем: «такі час», знікаюць звыклыя арыенціры, трэба шукаць новыя. Толькі хто на іх паставіць знак адвечнай вартасці?!. У тым жа і справа, што толькі шляхам уласных спроб і памылак можна нечага дасягнуць у пошуках ісціны. Толькі так. І ніяк інакш.

На вачах мяняецца лексіка, адмятаючы ў друз штампаў учарашнія «знаходкі» як у вусных, так і ў пісьмовых выказваннях. Ці не гэтак жа і ў сцэнічнай мове?.. Так што ўсё сказанае вышэй — спроба папрасіць прабачэння, «калі што якое», бо прадбачу, што з нагоды досыць-такі не кароткага паліграфічнага цыкла часопіса нарастуць новыя спектаклі і новыя праблемы, а сённяшняе «новае слова» зробіцца не больш чым агульным месцам. Адно суцяшае: тэатральны летапіс ствараецца агульнымі нашымі намаганнямі. Можна, зразумела, адразу пасля сезона, які адшумеў, паспрабаваць вызначыць месца той альбо іншай работы ў кантэксце часу,— ці надоўга правільнымі будуць высновы? Ці не абвергне іх — і вельмі хутка! — рэчаіснасць?

Здаецца, аксіёма: талент заўсёды праб'ецца, а каштоўнасцям не пагражае забыццё. Аднак — пагражае, калі абставіны складваюцца... Таму адразу зазначу: вельмі хацелася б, каб паспрыялі абставіны тым работам, у якія ўкладзены і далі пэўны плён умельства, талент, сэрца, веды і такія неабходныя нам сёння «дэфіцыты», як духоўнасць і душэўнасць. Не шмат давялося ўбачыць іх у драматычным тэатры за мінулы сезон, але было...

Досыць выразна акрэсліў карціну (дарэчы, і мэт, і сродкаў іх дасягнення, паколькі па частцы можна ў пэўнай меры меркаваць пра цэлае) сакавіцкі фестываль тэатраў Беларусі ў Гродне. Пры ўсіх ужо адзначаных недахопах ён усё ж выявіў прагалы, пралікі, заганы і ў тэатральным жыцці, і ў тэатральным працэсе — іх, як высветлілася, не так ужо і мала. Вядома, выявіў і здабыткі — хоць іх, на жаль, аказалася значна менш, чым хацелася б. Спектаклі нашых тэатраў на тым фестывалі засведчылі, што мастацтва зусім не паўсюдна перажывае росквіт.

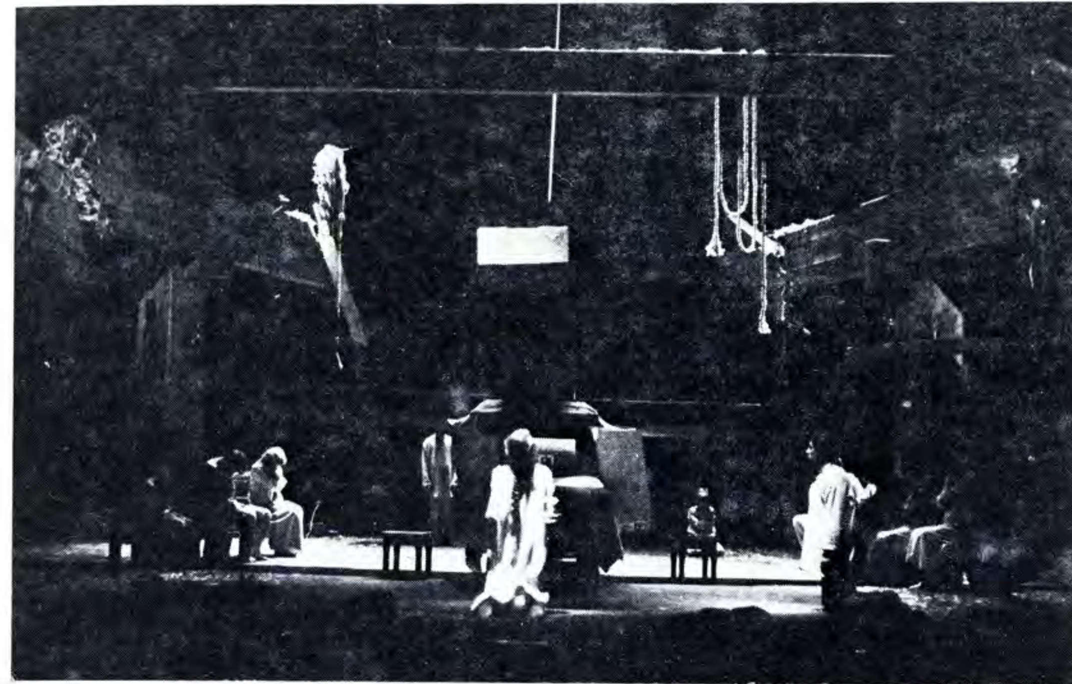
Нельга не згадаць тую рэдкую тэатральную радасць, якая, як ні шкада, але была «не наша»: цудоўны «Дэкамерон» польскага тэатра лялек з Беластока, які ўзрушыў ансамблем, майстэрствам, сцэнічнай культурай, мастацкай завершанасцю,— усё гэта мы не так ужо часта бачылі ў работах на нашай сцэне.

Невысокая прафесійная культура і адсюль — непатрабавальнасць, неаддзельныя ад праблем нашага быцця. А дадайце знявагу «рэшткавым прынцыпам»... Дастаткова было закрануць спектакль бабруйскага тэатра «Ка-та-стро-фа!!!», пастаўлены Уладзімірам Караткевічам па п'есе А. Петрашкевіча, і, як снежны камяк з гары, абрынуліся ўсе крыўды, якія перажывае гэты — ды хіба толькі гэты?! — тэатр, усе невырашальныя пытанні... Ну, хоць бы тое, што спектакль, арыентаваны на непатрабавальнага гледача, знаходзіць водгук залы, ды і акцёры іграюць яго заўзята... Калектыву тэатра давялося пачуць шмат папрокаў і горкай праўды пры абмеркаванні гэтай работы. Але ж і ўдзельнікі абмеркавання пачулі сумную аповесць аб правінцыйным тэатры і акцёрах, якія атрымліваюць 130 рублёў у месяц (на ўсё чыста, без усялякай магчымасці падзарабіць у сваім горадзе на радыё, на ТБ ці ў кіно), без жытла, без павагі і радасці. І мы адчулі, як злучаны гэтае самае быццё і свядомасць, калі «Ка-та-стро-фа!!!» робіцца выйсцем са становішча, калі, працуючы над ёю, калектыў гуртуецца і акцёры пачынаюць вітацца адзін з адным... Як тут не прыгадаць выказванне Леаніда Ляонава: «Паспешлівы драматург робіць недабраякасныя опусы, і тыя, прайшоўшы праз акцёра, начыста псуюць яго тонкае рабочае рэле... У сваю чаргу, неважнецкая п'еска, выкананая кепскім акцёрам, псуе, на доўгі час засмечвае душу гледачам...»

У Бабруйску, мабыць, самае вострае становішча, аднак цесна звязаныя паміж сабою бытавыя, сацыяльныя і творчыя праблемы знаёмы і іншым аб-

«І быў дзень» («Звалка») А. Дударава. А. Нілаў (Афганец), А. Корчыкаў (Хітры). Рускі тэатр БССР.

«Гамлет» В. Шэкспіра. С. Іваноў (Лаэрт), Р. Шмыроў (Палоній). Тэатр-студыя кінаакцёра.



«Страсці па Аўдзею» У. Бутрамеева. Беларусі тэатр імя Янкі Купалы.

ласным тэатрам. На фестывалі ў Гродне не былі прадстаўлены Брэсцкі і Гомельскі тэатры — ці выпадкова?.. Не адважыліся, не палічылі магчымым везці на тэатральны форум рэспублікі спектаклі, якія штодня паказваюць у сваім горадзе? А можа, трэба было везці, паказаць, няхай выклікаюць агонь на сябе, і паглядзець разам з усімі, каб зразумець свой узровень: хто мы? дзе мы? куды ідзём?

Можа, гэта не толькі мода — фестываль. Можа, не толькі для прэстыжу — прызы, дыпломы, лепшая жаночая, лепшая мужчынская роля... Што, калі гэта яшчэ і адзіная ў сваім родзе магчымасць — глянуць на сябе збоку, вачыма сваіх калег, аднакашнікаў, сяброў, непрыяцеляў?!. Наўрад ці размовы ў кулуарах могуць лічыцца ацэнкамі «па гамбургскаму рахунку» (які там «гамбургскі рахунак» сярод людзей тэатра — раўнівых, неўраўнаважаных, экспансіўных!..), але, пры першым набліжэнні, такі рахунак усё ж такі магчымы. І справа не ў фіксаванні недахопаў альбо вартасцей — неабходна выяўляць тэндэнцыі руху мастацтва, пераадольваць замкнёнасць тэатра на сабе, замкнёнасць рэжысуры — унутры рэспублікі. Сямейныя святы і хатнія радасці для вузкага кола нярэдка абарочваюцца буйнымі творчымі пралікамі. Так сказаць, гандлявалі-весяліліся — і аказалася, што тэатр не можа лічыцца кафедраю, акцёры — уладарамі дум.

«Вар'ят і манашка» С. І. Віткевіча. Сцэна са спектакля. Рускі тэатр БССР.

Няма моцы ўтрымацца, каб не працытаваць Лорку: «Тэатр — гэта адна з самых тонкіх і дзейсных прылад у будаўніцтве краіны, гэта барометр, які паказвае яе ўздым альбо заняпад. Чулы тэатр, які здолеў знайсці правільны шлях ва ўсіх жанрах, ад трагедыі да вадэвіля, можа ў жорсткі час узвысіць душу народа, а тэатр павярхоўны і расхлістаны, дзе свінячыя капыты замяняюць крылы, можа прытупіць мастацкі густ цэлай нацыі, увесці яе ў сонную абыякавасць».

Сказаныя даўно, гэтыя словы асабліва трывожаць сёння, бо мы ўсведамляем: нам выпаў час, які патрабуе вялікіх намаганняў, каб аднавіць паняцце душы. І каб узвысіць гэтую душу над штодзённай надакучлівай, пакутлівай мітуснёй — жыццёва неабходнай, але нязносна атупляючай. Мы прагнем праўды пра ўчарашні дзень, не прымаем ману, няхай нават тую, што «ўзвышае»,— бо ўсё жыццё нас «узвышалі» хлуснёй (і нас саміх уцягвалі ў гэтую цёмную справу). Але душа імкнецца ведаць — ці засталося яшчэ ў свеце тое, чым яна, душа, жывіцца?

Да апошняга часу спрачалася з тымі, хто адмаўляўся ісці ў тэатр з-за «вечнага змроку», у якім патанае сцэна, тлумачыла пра неабходнасць праўды, без якой далей кроку не ступіш; пра «шокавую інфармацыю», якая прымушае глянуць праўдзе ў вочы; пра катарсіс — ачышчэнне, якое нараджаецца ў выніку ўздзеяння трагедыі на гледача... Але прызнаюся: звыклы, шматвопытны і цярплівы глядач, я сама адчуваю, што падышла да нейкага парога, мяжы фізічных і душэўных сіл, за якой — ну, проста сэрца не вытрывае... Перад адкрыццём заслоны чакаю пакутліва: вось-вось ізноў абрынецца са сцэны вадаспад жаху, абразы, жорсткасці, безнадзейнасці. Разумею, што пазіцыя мая не бездакорная, але што паробіш, я ж таксама ўяўляю сабою нейкі «сацыялагічны зрэз» грамадства, пэўную фармацыю гледачоў — сацыяльную, узроставую, псіхалагічную — урэшце, і гэты «зрэз» таксама варта ўлічваць. Спадзяюся, што не трэба тлумачыць: гаворка ідзе не пра таго, хто чакае ад тэатра толькі забавы і нескладанага для ўспрымання відовішча... Ды толькі калі ў афішы Рускага тэатра БССР адзін за адным ідуць «І быў дзень» («Звалка») А. Дударава, «Начныя карлікі і Антыгона» Л. Разумоўскай, «Курыныя галовы» Д. Шпіры, «Доўгае падарожжа ў ноч» Ю. О'Ніла, «Вар'ят і манашка» С. -І. Віткевіча... Можна і прадоўжыць. І калі не кожная з п'ес — «чарнуха», дык усе разам яны робяць дзіўнае і вельмі цяжкае ўражанне...

Не, мы зусім не чакаем ад мастацтва «штодзённага свята» — нельга адварочвацца ад суровай нашай, трагічна-складанай, пакутліва-неспакойнай рэчаіснасці без рызыкі выпасці з яе жорсткіх рытмаў, касмічных тэмпаў і апынуцца ў «карэце былога».

Гранічная безнадзейнасць «Звалкі» (якую не аспрэчвае яе другая, біблейская назва «І быў дзень»), жахлівая бездань, куды скінуты непатрэбныя жыццю людзі... Нават пры зрушаных акцэнтах, недакладнасцях пастаноўкі В. Маслюка, пры адчувальнай пазіцыі староннягa, які, хоць і не без болю, але з агідай назірае за персанажамі (гэта заўважаем яшчэ ў п'есе), спектакль рабіў бы сваю карысную справу. Калі б не знак нейкай вымушанасці хутчэй авалодаць сённяшняй — баюся, але скажу — тэатральнай модай, усім «джэнтльменскім наборам», без якога ўжо, здаецца, не сядаюць пісаць п'есу, не бяруцца ставіць спектакль. Ну, самі ведаеце,— наркаманы, прастытуткі, «ідэйныя» кáты, забойцы, здзекі, гвалтаванне, брудная лаянка. Калі ўжо сам Віктар Розаў узяўся за гэтыя тэмы, ці ж мы горшыя?..

І, аднак, паўтараю, мог гэты спектакль быць карысным — але ў кантэксце разнастайнага рэпертуару. З сённяшняга чамусьці паслядоўна «вылятае» класіка.

Побач са «Звалкай», з «Антыгонай...» і яе шокавай тэмай і эстэтыкай (нічога не маю супраць гэтага, замешанага на болю спектакля, які зноў-такі робіць сваю ачышчальную справу), з «Зоркамі на ранішнім небе», што патрабуюць ад нас найвялікшага спачування да бедных-няшчасных прастытутак; побач з «Курынымі галовамі», дзе нудота і вяласць, аздобленыя штампамі, не даюць прабіцца «моманту ісціны», а спектакль ператвараецца ў... доўгачаканае забойства; побач з чыстай фарматворчасцю «Вар'ята і манашкі» (пастаноўка Кшыштафа Ясіньскага, ПНР), дзе сэнс засланілі небяспечныя трукі, якія зрабіліся самамэтай, а наша трывога за здароўе артыстаў аказалася небеспадстаўнай...— побач з усімі гэтымі кідкімі і шумнымі работамі запаволеная плынь «Доўгага падарожжа ў ноч» Ю. О'Ніла здаецца гледачу расцягнутай, а пакуты герояў — празмернымі, амаль беспадстаўнымі. Паглыбленне рэжысёра Д. Аляхновіча і нешматлікіх выканаўцаў у псіхалогію герояў, у іх хваробы, пакуты, комплексы, у іх сацыяльную і маральную нерэалізаванасць, напружаны пошук акцёрскай выразнасці, імкненне выказацца, здаецца, не знайшлі ў самім тэатры станоўчага водгуку.

Няхай «Доўгае падарожжа...» не стала тэатральным дасягненнем, ды толькі хіба прафесіяналам незразумела, што гэта неабходны этап у выхаванні гледачоў, у рабоце артыстаў, які нельга абмінаць, і дзякуй богу, што гэтая работа ў тэатры адбылася!.. Няўжо мы больш не разумеем, што не ўсё на продаж, штосьці і ў запас варта пакінуць, бо нельга бясконца чэрпаць з калодзежа, не паглыбляючы яго... І ў тэатры — таксама.

Так, у тэатральным жыцці, як і наогул у жыцці,— хто гэтага не разумее?! — усё ўзаемазалежна, і, дбаючы пра высокае мастацтва, нельга забывацца пра хлеб — надзённы хлеб. Ды трэба захаваць зерне і на насенне... Інакш — чым жа заўтра будзем «здзіўляць»?.. «Палову жыцця мы працуем на імя, другую палову яно працуе на нас»,— кажуць акцёры. Вядома, працуе, ды не так доўга...

І вось ужо набытая працай рэпутацыя растае, як цукар у вадзе, і патрэбны неверагодныя намаганні, каб распаўсюдзіць білеты, якіх яшчэ пазаўчора пыталіся на далёкіх подступах да тэатра. «Бурыць — не будаваць»,— дакарае сябе знаёмая бабулька, за паўгадзіны распускаючы тое, што звязала не менш як месяцы за два... Можа, гэта жаданне ўгнацца за тэатральнай модай, зацікавіць адразу ўсіх выклікала да жыцця спектакль Рускага тэатра БССР «Майстры» па п'есе А. Дударава, гэткі варыянт Булгакава, адаптаваны «для бедных»? Пазалеташні спектакль, які прыгадвала нядаўна, гледзячы «Майстра і Маргарыту» ў Тэатры лялек.

...Лялькі разам з людзьмі стварылі натоўп на сцэне: кожны акцёр падвойваўся, патройваўся, іграў сам і даваў жыццё манекенам. Лялькі ў рост чалавека, апрануты ў цывільныя гарнітуры, сядзелі ў зале сярод гледачоў, сваёй мёртвай нерухомасцю і нечаканымі выкрыкамі ці механічнымі рухамі стваралі зусім невядомае тэатральнае ўражанне. Рэаліі побыту — і фантасмагорыя, і з'едлівая сатыра, і погляд у касмічны абшар, і кідкая метафара, і тэатральная рызыка — усё іграла на горкае ўсведамленне заўсёднай марнасці чалавечага вопыту для нашчадкаў. Але нараджалася і невынішчальная надзея. Альбо, хутчэй,— мара. Мара пра выратаванне, ачышчэнне. Што гэта — шчаслівае супадзенне адметнасці таленту аўтара і спецыфікі жанру?.. Відаць, таленавіта вынайдзенае, добра прадуманае і арганізаванае, гэтае супадзенне больш высокага рангу — яно духоўнае, яно мастакоўскае. Гэта спасціжэнне духу твора. Той выпадак, калі не хочацца дыскутаваць, ці сапраўдны гэта Булгакаў...

Гэтак жа, як не хочацца высвятляць, ці да канца адданы эстэтыцы Бекета Уладзімір Матросаў і яго «каманда» ў спектаклі «У чаканні Гадо»... Хоць, ведаючы, як ставіцца Матросаў да літаратурнай першакрыніцы і якую літаратуру ён бярэ для пастановак, пабачыўшы ягоны пісьмовы стол у сціплым кабінеціку Дома літаратара, на якім тыя тамы, што чытаюць ён і яго паплечнікі па мастацтву, разумееш: адносіны да справы тут самыя сур'ёзныя, без аніякай легкадумнасці. Ды і людзі не тыя, і ўзрост... Рэжысёр і мастак неіснуючага тэатра з акцёрамі Рускага тэатра БССР больш за 20 гадоў працуюць разам напружана, нястомна... Не маюць ні статуса, ні сцэны. Надта доўга пералічваць, чаго ў іх няма...

Дык вось на спектаклі «У чаканні Гадо» Уладзімір Матросаў, Валерый Шушкевіч, Вячаслаў Саладзілаў, Яўген Ляонцьеў і Андрэй Захарэвіч падаравалі нам дзве гадзіны непараўнальнага ўражання, смелай, яркай тэатральнасці.

Толькі што вернутыя з небыцця словы «міласэрнасць», «чалавечнасць» робяцца штампамі, не паспеўшы зрабіцца справай... Не лянуючыся, паўтараем іх дарэчы і недарэчы, без усялякага сораму — нават у красворд ужо ўставілі!.. Вядома, вельмі прыемна быць міласэрным у пышнай зале, смуткуючы пад чарадзейную скрыпку Співакова,— і зусім іншая справа, калі выпадае адступіцца ад уласных планаў дзеля нямоглага буркатлівага бацькі...

Рэжысёр і акцёры рвуць наша сэрца адзінотай і безнадзейнасцю існавання старых людзей, не вельмі прывабных, нікому не патрэбных дзівакоў, якія выраслі свет...

Бекет не пра гэта? Давярымся мастакам, якія шмат гадоў вывучаюць прадмет, распавядаючы пра роспач мастака, пра спробу перамагчы адчай, знайсці веру, пра нясмелую надзею дачакацца збавіцеля, знайсці спачуванне там, дзе няма і намёку на яго, яны гавораць пра нас сённяшніх, пра непаўторнасць кожнага, пра незаменнасць кожнага на свеце, пра нашу ўзаемазалежнасць.

Ох, да якіх невясёлых думак падштурхоўвае спектакль, які гаворыць «не пра гэта»... Тут і велізарная, усёабдымная несвабода, што зноў і зноў вяртае герояў на гэтую тужлівую выспу (тундра? стэп?). Пра рабскую падначаленасць, прыніжанасць: нават там, дзе толькі двое, адзін — гаспадар, другі — раб... Але ніхто нас не палохаў, не шакіраваў, не аглушаў у гэтым ціхім спектаклі. Такім ціхім, што яго можна не заўважыць, не гаварыць пра яго, рабіць выгляд, быццам яго няма, не запрасіць на фестываль, дзе мы разважалі пра недахопы, хібы студыйнага руху і пра стварэнне для студый найбольш спрыяльнага клімату. А ў гэты час...

Тэатр кінаакцёра толькі па назве яшчэ і студыя, бо студыйнасць, якой напачатку дамагаўся Барыс Луцэнка, даволі хутка з яго — тэатра — выветрываецца. І, здаецца, апошняе здарэнне — яскравае таму сведчанне. Часопіс пісаў пра «Гамлета» Луцэнкі. Таму адзначым толькі, што гэты спектакль сапраўды адно з самых моцных уражанняў года.

«Гамлет» па задуме сцэнографа Д. Мохава здзяйсняецца ці то ў спартыўнай зале, ці то за кратамі турмы, дзе спатканне Гамлета і Здані адбываецца сярод кабацкага тлуму, п'яні, сораму, глумлення, дзе гоняць і штурхаюць памерлага караля. Гэта спектакль, дзе ролі Клаўдзія і Здані выконвае акцёр А. Аржылоўскі (ці І. Мацкевіч), дзе ў сцэне «пасткі» брат запіхвае брата ў магілу і дзе няма даравання нікому з тых, хто распачаў гэтую бясконцую бойку; дзе Афелія (Н. Курсевіч) гіне без кахання, Кароль і Гертруда няшчасныя, а Палоній распачынае пераварот і прыдворныя ўжо са шпагамі напагатове, але яшчэ шэптам славяць «караля Лаэрта»... дзе, нарэшце, Гамлет (Ю. Казючыц і У. Січкар) вяршыць сваю крывавую працу, увесь у чырвоных плямах, быццам мяснік... І дзе ў фінале паўстаюць з мёртвых усе і пільна, не міргаючы, глядзяць нам у вочы, угледжваючыся ў нашы аблічы, аддзеленыя ад нас празрыстымі спінкамі крэслаў-тронаў...

І вось «Гамлет», які з захапленнем быў сустрэты ў Гродне і атрымаў там першы прыз,— гэты «Гамлет» «не прайшоў» у Вільнюсе, на «Прыбалтыйскай тэатральнай вясне». А мы ж чакалі... Штодня гледзячы фестывальныя спектаклі, пры ўсіх мастацкіх вартасцях надта ўжо запалітызаваныя і тэндэнцыйныя (разумеючы спецыфіку прыбалтыйскага «бягучага моманту», думаю ўсё ж, што для мастацтва гэта не адзіны і наўрад ці самы плённы шлях), мы былі ўпэўнены: вось усе ўбачаць «Гамлета» — і пераканаюцца... Не пераканаў наш «Гамлет», бо... гэта быў зусім іншы спектакль... Знік лёгкі вэлюм заслоны з ледзь прыкметнымі абрысамі старажытных фрэсак, які размываў рэзкія геаметрычныя контуры кратаў і лесвіц. Адлятала заслона — і быццам бы расчынялася акно, а ў яго ўрываліся бразганне мячоў, пошум бойкі, былі бачныя нечыя лютыя вочы... Менавіта так, а не ў вэлюме было на самай справе, у рэальнай гісторыі... У вільнюскім «Гамлеце» заслона апынулася дзесьці ў глыбіні вялікай — велізарнай! — сцэны, на якую Луцэнка вырашыў перанесці свой спектакль, задуманы і выкананы для невялічкай пляцоўкі і залы Тэатра-студыі кінаакцёра... Там, за заслонаю вялізнай сцэны, камерны хор выконваў цудоўныя старажытныя беларускія спевы... Цудоўна выконваў! Але спектаклю спевы гэтыя былі чужыя, як чужой сталася і вялізная сцэна, ды і ўсе навацыі, паспешліва ўведзеныя рэжысёрам. Няпэўнае, імгненнае (і ў гэтым было хараство і сэнс) тут быццам бы падкрэслівалася тлустаю рысаю. Афелія і Гамлет недвухсэнсоўна абдымаліся на падлозе, Клаўдзій не маліўся, а, здавалася, дамаўляўся з богам, бы з саўдзельнікам, а прыдворныя выглядалі як банда любераў... Усё гэта перашкаджала спектаклю рухацца і дыхаць, ён нават зрабіўся намнога даўжэйшым... На мой погляд, так здарылася не толькі з-за самачыннасці рэжысёра, які спакусіўся новымі магчымасцямі і адважыўся на рызыкоўны эксперымент. Калі б Тэатр кінаакцёра сёння сапраўды быў студыяй, яму б гэткае выпрабаванне было б нястрашнае: артысты ўмелі б прыстасавацца і шукалі б сябе ў «прапанаваных абставінах»...

Думаю таксама, што апрача «пройгрышу» на фестывалі тэатр атрымаў карысны творчы ўрок, нагоду для роздуму і пошуку — менавіта ў тым кірунку, на які ступіў у Вільнюсе. Аднак спатрэбіўся нейкі час, каб астыць ад уражанняў і крыўды, каб адчуць, што адмоўны вынік — таксама вынік.

Паўтару: цяпер вельмі хутка старэюць высновы, бо абставіны, бывае, крута мяняюцца. Калі зімой пісала пра «Дракона», цяжка было ўявіць сабе, што праз некалькі месяцаў ён будзе глядзецца па-іншаму: зрухі ў грамадскай свядомасці адкарэкціравалі ўспрыманне, адсунулі ў ім другараднае, тоечаснае.

У кантэксце рэпертуару купалаўскага тэатра, які склаўся за другую палову сезона, «Дракон» — першы ўдалы крок, і невыпадковы, бо за ім былі зроблены і другі, і трэці...

Другі крок — гэта «Страсці па Аўдзею» («Крык на хутары») — спектакль па п'есе Уладзіміра Бутрамеева, пастаўлены Валерыем Раеўскім. Рызыкую выказаць меркаванне, што па п'есе У. Бутрамеева можна было паставіць зусім іншы, «альтэрнатыўны» спектакль, дзе кулак Аўдзей уяўляў бы сабою знаёмае нам аблічча «міраеда», няхай сабе не плакатназверскае, але дастаткова звыклае. Ва ўсякім разе, п'еса, на першы погляд, дае свабоду тлумачэння галоўнай дзейнай асобы; будучая трагедыя ўжо дыхае за дзвярыма, трохі марудзячы, каб паспелі мы разгледзець, які ён, Аўдзей, ці заслугоўвае такой страшэннай кары і пагібелі...

Як прынята казаць, тэатр — мастацтва грубае, яму недастаткова патэтычнага абнародавання ісціны. Пакуль ісціна не набудзе плоці і крыві жывога чалавека, яна не больш чым разумовая пабудова... Вартасць п'есы бачыцца не толькі ў тым, што аўтар адмовіўся ад стэрэатыпа (сёння гэта ўжо не грамадзянская доблесць, а нармальная, узаконеная пазіцыя), і не толькі ў спробе шукаць, у чым крыніца народнай бяды (не тут, не ў сялянскай хаце яна пачыналася). П'еса моцная ўвагаю да тых, хто быў гэтаю ўвагаю абыдзены, а таксама засяроджанасцю на чалавечай душы, на побыце, створаным мудрасцю.

Тэатр, рэжысёр Валерый Раеўскі, мастак Барыс Герлаван, кампазітар Алег Янчанка ствараюць спектакль абрадавы —

не, барані бог, зусім не этнаграфічную рэканструкцыю з песнямі, вянкамі і карагодамі (хоць ёсць і вячоркі, і сватанне); абрадавасць вынікае з самой сутнасці жыцця, проста звязанага з адвечнымі каштоўнасцямі — зямлёю, вадою, хлебам. Вялізны светлы стол, за які, кожны на сваё месца, сядае ўся немалая сям'я, дзе паважліва крояць хлеб і немітусліва па чарзе чэрпаюць з агульнай міскі,— абрад вячэры. Тут не прынята павышаць голас, а месца за сталом азначае месца і ролю ў сям'і: пачэснае — старому, галоўнае — галаве сям'і Аўдзею (Генадзь Аўсянікаў), побач — гаспадыні... Тут вырашаюць, ці ажаніцца сыну, і гэта таксама рытуал, дзе ў суладдзі здаровы сэнс, хараство, павага і толькі трошачкі гульні...

Хараство, асэнсаванасць побыту, разумнасць, выверанасць усяго вопытам пакаленняў. Спектакль прыўзнімае побыт, ачышчае яго ад дэталяў, узбуйняе, узносячы велічны будынак жыцця. Свежа абчасанае дрэва, тканыя з лёну габелены, палатняныя сарочкі, вышываныя камізэлькі, блузкі з карункамі... Над усім гэтым ціха свеціцца абраз Божай маці з дзіцем...

І вострае пачуццё болю працінае сэрца: гэтае хараство, гэтых людзей зводзілі як пошасць, быццам праз шмат гадоў, пасля Чарнобыля, зразалі па берагах Прыпяці глебу — урадлівыя слаі... Зямля, здаецца, крычала ад болю, і разам з ёю нашы душы: непапраўна, незваротна!

А шэсцьдзесят гадоў назад?.. Зацкаваны, загнаны ў кут свайго асаджанага дома, нічога не разумеючы — навошта? навошта? — Аўдзей схопіць-такі абраз. І меладычна зацінькаюць кулі, і, войкнуўшы, зловяць кожны сваю: і стары бацька, і маці сям'і, і самыя маленькія, і юныя беларускія Рамэо і Джульета, якія не паспелі згуляць вяселле, і сам Аўдзей. А калі, разбітая куляю, згасне Божая маці,— падломіцца вялізная сцяна-распяцце, бязгучна рухне і пахавае пад сабою усіх... «У сапраўднай трагедыі гіне не герой — гіне хор...»

«Крык на хутары» выклікаў спрэчкі і крайнія меркаванні. Але, нагадваючы спектаклі лепшых гадоў тэатра, калі на сцэне зіхацелі непаўторныя таленты, думаецца, зусім няма патрэбы сутыкаць тэатр тагачасны і сённяшні, які перажыў столькі катастроф і шматгадовай дэфармацыі. Мяркуючы па апошніх работах купалаўцаў, сённяшні тэатр быццам працягвае руку таму славутаму тэатру. Відаць, сёння ён не такі багаты на вялікіх артыстаў, як калісьці (хто з сённяшніх вялікі — пакажа час!), але сардэчнасць новых работ яго, зварот да душы, да маральных каштоўнасцей нельга не вітаць. І нельга не паверыць, што яны з цягам часу прынясуць добры плён.

Пра гэта сведчыць «трэці крок» — спектакль Барыса Эрына «Памінальная малітва» (п'еса Рыгора Горына паводле твораў Шолам-Алейхема). Паказаны на заканчэнне сезона, спектакль крануў гледачоў. Бо звяртаўся да лепшага ў нас, беспамылкова знаходзячы гэтае лепшае, выцягваючы з-пад напластаванняў скепсісу, прагматызму, забабонаў нашую даверлівасць, гонар і — зноў жа! — чалавечнасць. Простая гісторыя Тэўе-малочніка, бедняка з Анатаўкі, якога жыццё бязлітасна трэсла, рабавала дашчэнту і ўсё ж не здолела адабраць чалавечую годнасць,— гісторыя гэтая прадстаўлена тэатрам з усёй шчырасцю таленту. Нездарма спектакль такі багаты на акцёрскія ўдачы: Тэўе — А. Мілаванаў, Голда — Г. Талкачова, Менахэм-Мэндл — Ю. Авяр'янаў, Фёдар — В. Манаеў, Мотл — А. Уладамірскі, Сцяпан — В. Філатаў, Лейзер-Волф — Б. Уладамірскі.

Нездарма спектакль гэты раз за разам, але няўхільна заваёўвае гледача, робіць сваю карысную ачышчальную працу. У ім філігранна адпрацаваны масавыя сцэны — вяселле, танец у карчме, танцы каля «дрэва жыцця» (харэограф С. Дрэчын) — іх пластычная выразнасць, гумар і пранізлівая сардэчнасць узрушаюць і радуюць... І, можа, самае галоўнае: той, хто працуе ў гэтым спектаклі, адчувае на сабе гэты ток гуманнасці і дабрыні.

...Год назад, увесну, у Тэатры на Таганцы доўга вывучала праграмку «Дома на набярэжнай»: аўтар — Ю. Трыфанаў... Выканаўцы... Памочнік рэжысёра... Святло... Радыё... А хто рэжысёр? Няма. Няма і мастака... Каб, відаць, непанадна было працаваць з тымі, чыё імя нельга было згадваць...

Год прайшоў... Які год!.. Складаны, цяжкі, поўны катастроф, незвычайных зрухаў, нясправджаных надзей, небывалых перамен, горкіх расчараванняў, доўгачаканых вяртанняў — з-за мяжы, з небыцця... Здаецца, вось-вось і тэатр рушыць разам з усімі... Ды, урэшце, калі глянуць глыбей — дык ці не рушыў?!.

Фота У. Шубы, А. Дзмітрыева, А. Данілава, У. Крука.

«Памінальная малітва» Р. Горына (паводле твораў Шолам-Алейхема). Г. Талкачова (Голда). Беларускі тэатр імя Янкі Купалы.

«І быў дзень» («Звалка») А. Дударава. Сцэна са спектакля. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.

ДА ВЫНІКАЎ ТЭАТРАЛЬНАГА СЕЗОНА

Таццяна Ратабыльская

Ці патрэбен тэатр сёння?

Адбітак

Вы не аднойчы, мабыць, заўважалі, якія шэрыя, панурыя, абыякавыя людзі едуць з вамі ў аўтобусах, у метро, сустракаюцца на вуліцах, у магазінах... Пахмурныя, знерваваныя, гатовыя да агрэсіўнага адпору, атупелыя ў чэргах і транспартнай тузаніне. І ваш, і мой твар нічым не адрозніваюцца ад іншых...

Мы з дзяцінства звыкла падпарадкоўваемся аднастайным стэрэатыпам жыццёвых і побытавых паводзін; стрэатыпы дыктуюць не толькі форму чалавечага існавання, але і ягоную сутнасць: фарміруюць нашы думкі, мары, жаданні, ідэалы. Індывідуальныя паводзіны небяспечныя, больш за тое — многаму перашкаджаюць. Памятаю ў школе, у чацвёртым класе, дзіцячыя сачыненні на вольную тэму, што выходзілі за межы дазіраванай «вольнасці», чыталі ўголас у пакаранне і настаўленне — як не трэба думаць і пісаць.

Нават вулічнае разняволенне дзяцей, якое ўзнікае як форма пратэсту супраць школьнай і хатняй уніфікацыі, — надзіва аднастайнае. Іншы бок уніфікацыі, з адваротным знакам. І дзеці лёгка яму падпарадкоўваюцца — бо даўно звыкліся з «калектыўнай» аднастайнасцю.

Дарослы чалавек не можа адчуваць і паводзіць сябе нестандартна ў нечаканых жыццёвых сітуацыях. Мы не ўмеем выходзіць на мітынгі, спрачацца, выслухоўваць чужыя меркаванні, не ўмеем радавацца і весяліцца, не ведаем, што такое сапраўднае, не запланаванае свята. Магчымыя разнастайнасць і складанасць чалавечых узаемаадносін зведзены да мінімуму. Засталіся самыя элементарныя стэрэатыпы паводзін дома, на вуліцы, на працы.

У дзяцей і ў дарослых паступова знікае прыродная патрэба ў гульні. Я нават не кажу пра імправізацыю, бо ўсе формы сацыяльнага жыцця жорстка запраграмаваныя, гэтаксама як індывідуальная і грамадская мараль. Усялякія адхіленні не толькі не падтрымліваюцца, але і асуджаюцца. Губляецца жаданне і здольнасць пражываць (альбо іграць) нейкія іншыя сітуацыі, паспрабаваць сябе ў новай якасці, у новай зямной ролі.

Пры такіх акалічнасцях функцыі тэатра больш чым неўразумелыя. Гледачы прыходзяць у тэатр не дзеля таго, каб адчуць новыя жыццёвыя магчымасці альбо даткнуцца да невядомых духоўных сфер, а дзеля таго, каб «зведаць» свой уласны штодзённы вопыт. Ці не большая частка глядзельнай залы сёння няздатная ўспрымаць творы тэатральнага мастацтва ў эстэтычных катэгорыях. На пазаэстэтычнае ўспрыманне разлічаны шматлікія п'есы і спектаклі сучаснага тэатра. Няхай гэта сцэны палітычнай агітацыі, дыялогі ў асобах з газетных дыскусій альбо натуралістычныя сцэны.

«Курыныя галовы» Д. Шпіры. А. Корчыкаў (Бацька). Рускі тэатр БССР.

Да пазаэстэтычных пачуццяў звернутая, у прыватнасці, апошняя п'еса А. Дударава «Звалка», якая ідзе на сцэнах Беларускага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа, Рускага тэатра БССР і Гродзенскага абласнога драмтэатра. Я бачыла дзве пастаноўкі, В. Мазынскага і В. Маслюка, з шэрагам цікавых акцёрскіх работ, з культурнай, пісьме́ннай рэжысурай, нечаканымі мізансцэнічнымі знаходкамі. І ўсё ж у тэатры не здолелі перамагчы меладраматызм і драматургічную раскаардынаванасць п'есы, якая складзена з жаласлівых і з напаўмацерных і жудасных маналогаў, якая мацуецца аўтарскай спробай супрацьпаставіць хрысціянскай маралі сваю неарыгінальную, нагадваючую ідэі Русо маральнасць.

У пошуках Рускага тэатра БССР на сённяшні дзень найбольш адчувальныя дзве тэндэнцыі: сацыяльна-публіцыстычная, даследаванне балючых кропак сучаснага жыцця (спектаклі «Звалка», «Зоркі на ранішнім небе», «Начныя карлікі і Антыгона», «Курыныя галовы») і пастаноўкі замежнай класікі дваццатага стагоддзя: Уільямса, Дзюрэнмата, О'Ніла.

На ніве сцэнічнай рэалізацыі сучаснай п'есы злабадзённай праблематыкі, думаецца, «Курыныя галовы» Д. Шпіры, нарэшце, далі тэатру той высокалітаратурны матэрыял, у якім выявіліся хваравітая бездухоўнасць сучаснага грамадства, невымерны боль за чалавека. Магчыма, гэтым спектаклем зжываецца і пэўная эстэтыка (натуралістычна-побытавая), у палоне якой знаходзіліся ў апошні час В. Маслюк і калектыў, які ён узначальвае.

Адчуванне крызісу, у якім апынуўся тэатр, падмацоўваецца той незайздроснай паслядоўнасцю пралікаў у трактоўцы замежнай драматургіі, калі выпрабоўваецца зусім іншая, незнаёмая калектыву эстэтыка. Вось і адна з апошніх прэм'ер сезона, «Доўгае падарожжа ў ноч» Ю. О'Ніла ў пастаноўцы маладога рэжысёра Д. Аляхновіча, з уяўнай паспяховасцю акцёрскага існавання, з вытанчаным колеравым вырашэннем, так і не патрапіла ў эстэтыку п'есы. Рэжысёр асэнсоўвае п'есу Ю. О'Ніла ў бадлераўскім духу. Больш за тое, яе персанажы ўбачаны вачыма маладога Эдмунда (А. Кашкер), своеасаблівага лірычнага героя спектакля. Ды толькі, відаць, каб сцэнічна выявіць рафінаванасць цывілізацыі, вытанчаную хваравітасць чалавечых сувязяў, якія ёсць у п'есе, акцёру, гледачу дый увогуле нашаму грамадству трэба дарасці да гэтага, набыць адпаведны вопыт. Мы ж не толькі не наблізіліся да той вытанчанасці чалавечых сувязей, якія ёсць у Ю. О'Ніла, але рушылі ў супрацьлеглы бок — да «Курыных галоў»,

«І быў дзень» («Звалка») А. Дударава. Сцэна са спектакля. Рускі тэатр БССР.

І. Лысы. Эскіз да спектакля «Несцерка» (п'еса В. Вольскага).

вобразна кажучы. На сцэне матэрыялізуецца штучнае, рамантычна-кніжнае ўяўленне пра тое жыццё, з якім ніхто не знаёмы. Разрыў паміж натуралізмам і штучна змадэліраваным кніжным светам, які, дарэчы, уласцівы ўсяму савецкаму тэатру, не спрыяе ўсталяванню нармальных кантактаў паміж гледачамі і сцэнай.

Запраграмаванасць нашага грамадскага і асабістага жыцця, несвабоднае мысленне, рабская псіхалогія, жывучыя і дагэтуль (увогуле нашмат даўжэй, чым спарадзіўшы іх таталітарны рэжым), зрабіліся тэмай апошняга спектакля Мікалая Пінігіна «Дракон», які з'явіўся сёлета на сцэне Беларускага тэатра імя Янкі Купалы. Гэты кідкі, экстравагантны спектакль, у якім рэжысёр карыстаецца мовай эклектыкі як ключом для сучаснага прачытання п'есы Я. Шварца, на жаль, не вытрымаў пракатнай эксплуатацыі, ягоная форма паступова ссунулася ў бок эстрады і мюзікла не надта высокага ўзроўню. Тым не менш яркія акцёрскія работы В. Манаева (Генрых), Г. Маляўскага (Бургамістр), Ю. Авяр'янава (Кот), А. Уладамірскага (Шапачных спраў майстар) і іншых, а таксама публіцыстычны пафас пастаноўкі заслугоўваюць павагі.

Мінулы тэатральны сезон стаў сезонам станаўлення студыйнага руху, які быў «афіцыяльна» прызнаны ў дні творчага агляду мінскіх тэатраў-студый. Студыі выступілі прадвеснікамі пэўнага сацыяльнага і духоўнага разняволення, пэўнага зруху ў тэатральнай справе. Хоць пакуль яшчэ не прапанавалі новай тэатральнай мовы, новай тэатральнай формы. Затое пазнаёмілі мінчан з эстэтыкай тэатра абсурду, эксцэнтрычнымі прыёмамі ў рэжысёрскім прачытанні драматургічнага матэрыялу і ў вырашэнні акцёрскіх вобразаў. Жыццяздольнасць і мастацкая перспектыўнасць творчых студый сёння — прыкмета абнаўлення сучасных функцый тэатра, якія залежаць ад меры свабоды і распрыгоненасці грамадства.

«Чалавек — гэта гучыць горда»?

Галоўнай падзеяй мінулага года зрабіўся другі Беларускі тэатральны фестываль, які адбыўся ў Гродне. Спектаклі-лідэры «Гамлет» В. Шэкспіра ў пастаноўцы Барыса Луцэнкі (Тэатр-студыя кінаакцёра), «Страсці па Аўдзею» У. Бутрамеева ў пастаноўцы В. Раеўскага (Беларускі тэатр імя Янкі Купалы) атрымалі першыя прызы. Мне ўжо даводзілася выказвацца пра гэтыя спектаклі на старонках рэспубліканскага друку, таму спыняцца на іх падрабязна не буду. Скажу толькі, што ў абедзвюх пастаноўках, зробленых на розным матэрыяле, рознымі сродкамі, захапляе даведзенае да мяжы адчуванне трагізму. У «Гамлеце» яно выяўляецца ў экзістэнцыяльным існаванні чалавека, у адносінах чалавека да свету. У «Страсцях па Аўдзею» асэнсоўваецца на ўзроўні жыцця народа, у супрацьстаянні народнага героя свайму лёсу. Спектакль Луцэнкі выяўляе механіку разбуральнай сілы зла, якое спараджае зло; помста ператварае цывілізацыю ў сметнік гісторыі, а чалавека — у жывёлу. Спектакль Раеўскага — пра ломку і вынішчэнне нацыянальнага характару, няздатнага прыстасоўвацца; пра трагедыю чалавека, які не спалучаецца з абсурднай логікай гісторыі.

Як і раней, лідэрамі тэатральнага працэсу застаюцца нашы прызнаныя рэжысёры Валерый Раеўскі і Барыс Луцэнка. Валерый Мазынскі знаходзіцца цяпер у складаным творчым і нятворчым становішчы, выйсці з якога, на маю думку, ён здатны толькі сам і ў неабходных кампрамісах з творчым складам старэйшай беларускай сцэны, у сумеснай працы з агульнымі мэтамі.

У адрозненне ад старэйшых калег рэжысёры маладзейшага пакалення В. Маслюк, М. Пінігін, А. Гузій не паказалі на гродзенскім фестывалі сваіх праграмных работ. Убачаныя спектаклі («Начныя карлікі і Антыгона», «Жыццё Карыцына», «Мудрамер») — высокапрафесійныя, але ў значнай меры прахадныя для кожнага з іх.

Нечаканым адкрыццём фестывалю зрабіўся спектакль «Неверагодны ілюзіён Эрні» А. Эйкборна ў пастаноўцы В. Катавіцкага.

На спектаклі «Страсці па Аўдзею» мы пазнаёміліся з маладым драматургам У. Бутрамеевым (эстэтыка пастаноўкі даволі традыцыйная і для В. Раеўскага, і для Б. Герлавана); на «Гамлеце» — зрабіліся сведкамі сцверджанай сілы канцэптуальнай рэжысуры Б. Луцэнкі, якая не ўтойвае сваіх мастацкіх і змястоўных сувязей з «Макбетам» .«Неверагодны ілюзіён Эрні» засведчыў новае нараджэнне Маладзёжнага тэатра, парадаваў рэжысёрскімі магчымасцямі Віталя Катавіцкага, адкрыццём новай сцэнічнай мовы.

Магчыма я перабольшваю значэнне гэтага спектакля, але ж «Неверагодны ілюзіён Эрні» сапраўды захапіў сваім жывым дыханнем, здзівіў натуральнасцю і прастатой. Як ні дзіўна, у нашым складаным жыцці менавіта рэчы нармальныя, здаровыя і чалавечныя выглядаюць часам як небывалае наватарства.

І тут, у крытычнай сітуацыі, тэатр звярнуўся да самога сябе, да сваіх вытокаў, да першапачатковай мовы. Паверыў у прыродны гульнявы інстынкт гледачоў і здабыў каштоўныя зерні тэатральнага адкрыцця, новую якасць кантакту сцэны і залы.

На падлозе — дыванок, раскіданыя дзіцячыя цацкі, замест дзвярэй шырмы ў кулісах. Афармленне спектакля надзвычай простае (мастак В. Рачкоўскі). Але ніякіх асаблівых пабудоў тэатру не трэба; як кажуць, паслалі дыванок — ды іграюць. У аснове п'есы і спектакля — матэрыялізаваныя дзіцячыя фантазіі, гульні, якія раптоўна робяцца рэальнасцю для дарослых. Натхняльны, гарэзлівы, кплівы спектакль падарыў нам свята тэатра. Спектакль дзіцячы, у ім — зусім іншае, нязвыклае вымярэнне фантазіі, уяўлення, самазабыўнай гульні.

Бадай, упершыню я бачыла, што цесны кантакт акцёраў з гледачамі, уключэнне публікі ў актыўную дзею не выклікаюць пачуцця няёмкасці. Гульня, імправізацыя аднолькава захаплялі гледачоў-дзяцей і гледачоў-дарослых.

Кожны гульневы ланцуг у каскадзе сцэнічных вынаходніцтваў гэтага спектакля — самакаштоўны, мае сюжэт, набор персанажаў (кожны акцёр іграе некалькі роляў). Самыя распаўсюджаныя дзіцячыя гульні (у «гестапа», у «бокс», у «шпіёнаў», у «лятаючыя самалёты») — іранічныя, парадыйныя ў адносінах да сістэм дарослага свету. Апошнія — пазбаўлены гумару, залішне сур'ёзныя і жорсткія ў адрозненне ад змадэліраваных па іх падабенству дзіцячых гульняў.

Нягледзячы на тое, што ў спектаклі выкарыстоўваецца шмат цыркавых прыёмаў (фокусы, жангліраванне, трукавыя бойкі), ён — драматычны. Дакладна знойдзены мера існавання ў жанры, мера ўмоўнасці, іроніі і веры ў рэальнасць уяўнай сітуацыі.

Такая нязмушаная тэатральная мова, такое натуральнае тэатральнае мысленне кантраставалі не толькі са звыклымі сцэнічнымі формамі, але і з самім духам гродзенскага фестывалю — заарганізаванага, пазбаўленага свабоды зносін і духу творчасці. Як ні парадаксальна, мастацтва заняло на фестывалі тое нязначнае месца, якое і на самай справе займае ў нашым жыцці.

Горка было слухаць пра цяжкае становішча бабруйскага тэатра, пра размежаванне трупы Беларускага тэатра імя Якуба Коласа на фоне агульнага бяссілля, а яшчэ — абыякавасці, на фоне маналагічнага існавання нашых тэатральных карыфеяў.

«Мне страшна за чалавека», — кажа Гамлет Ю. Казючыца, і гэтая фраза робіцца лейтматывам другой часткі спектакля Б. Луцэнкі. У «Звалцы» В. Мазынскага рэфрэнам гучыць пытанне «Дзе чалавек?»... Гэтыя, асуджаныя пошукі чалавечага ў чалавеку і вызначаюць, на мой погляд, галоўную тэму і мінулага фестывалю, і мінулага тэатральнага сезона.

Адчужэнне

Мінулы сезон прайшоў пад знакам стварэння разнастайных прафесійных асацыяцый. Першымі аб'ядналіся мастакі тэатра. Амаль год дзейнічае Усесаюзная асацыяцыя сцэнографаў, якая спрабуе ўпарадкаваць узаемаадносіны сцэнографаў і тэатра, замацаваць прэстыж творчасці мастакоў сцэны.

Сёлета прайшлі дзве выстаўкі беларускіх сцэнографаў: «Вынікі сезона-87/88» і «Маладыя мастакі тэатраў Беларусі».

Другая па ліку справаздачная выстаўка, «Вынікі сезона», нягледзячы на вонкавую звычайнасць, неюбілейнасць, — падзея даволі прыкметная. На такіх выстаўках, калі сустракаюцца ідэі самых розных спектакляў, сыходзяцца вельмі непадобныя творцы, тэатральны сезон выяўляе сваё мастакоўскае аблічча. Гэта — зафіксаваны пульс тэатральнага жыцця рэспублікі ў канкрэтны момант, сучасны летапіс нашай культурнай гісторыі. У рэспубліцы ўзнікае каштоўная культурная традыцыя, якая вымагае падтрымкі і заахвочвання, бо існуе пакуль што выключна на энтузіязме.

Праца мастака дае самыя рэальныя ўяўленні пра спектакль, пра ягоны вобраз. І мне здаецца, выстаўкі сцэнаграфіі могуць зрабіцца асновай для будучага тэатральнага музея Беларусі. А пакуль яго няма, нават арганізаваная закупка работ мастакоў экспертнай камісіяй Міністэрства культуры БССР вялікай карысці не дае, бо няма памяшкання, дзе можна захоўваць эскізы. І шэраг каштоўных работ беларускіх сцэнографаў (Э. Гейдэбрэхта, А. Фаміной, Б. Герлавана, Д. Мохава) ужо знік у фондах мастацкіх і тэатральных музеяў за межамі Беларусі.

Думаецца, калі-небудзь у нас будзе працаваць пастаянная экспазіцыя тэатральных работ мастакоў. Яна будзе мяняць свае тэмы, назвы, імёны: выстаўка тэатральнага плаката, тэатральных касцюмаў, персанальная таго альбо іншага майстра... Сапраўдным упрыгожаннем другога Беларускага тэатральнага фестывалю зрабілася вывезеная з Мінска экспазіцыя выстаўкі «Вынікі сезона», якая дэманстравалася ў фае гродзенскага тэатра. А можа кожную выстаўку варта рабіць перасоўнай?

На жаль, да гэтага яшчэ не падрыхтаваныя ні гледачы, ні самі сцэнографы. На экспазіцыю «Маладыя мастакі тэатраў Беларусі» ледзь хапіла работ, каб запоўніць невялічкую залу Дома мастацтваў.

...Разам з тэатральным мастаком Сяргеем Мітрафанавым мы пад'ехалі да будынка, дзе размясціўся тэатр-студыя пад кіраўніцтвам Нэлі Караткевіч, каб узяць на выстаўку макет да спектакля, выкананы Сяргеем. Доўга блукалі па невялічкіх грымёрных студыі. Нарэшце, у цёмным куце пад вітаю лесвіцаю знайшлі тое, што шукалі: запыленую скрыню, а ў ёй — кавалкі таго, што некалі было вобразам спектакля. Браць гэта на выстаўку — немагчыма. Абвінавáціць няма каго. Большасці дзяржаўных тэатраў няма дзе захоўваць макеты, яшчэ больш складана з памяшканнямі ў невялічкіх тэатраў-студый. Прапаную паразважаць над сітуацыяй, яе прычынах і выніках. Зневажаецца праца мастака, тэатр больш не ставіцца да сваёй дзейнасці як да унікальнага віду творчасці, робіцца абыякавым да сваёй гісторыі. Адчужаецца прадмет мастацкай творчасці — не запатрабаваны грамадствам, гісторыяй, установамі культуры, самім творцам. Мастакі звыкаюцца з непазбежным знішчэннем сваіх работ, з думкамі пра другаснасць сваёй дзейнасці.

З. Марголін. Макет да спектакля «Тры дзяўчыны ў блакітным».

Як ні дзіўна, але факт: удзел у выстаўках, які заўсёды лічыцца прэстыжным для мастакоў, абцяжарвае многіх нашых сцэнографаў. У «Выніках сезона» не паказваліся ні А. Фаміна, ні Б. Герлаван, ні Ю. Тур, ні М. Волахаў. Маладзёжная выстаўка ледзь не правалілася з-за апатыі саміх мастакоў. Многія з іх не прыйшлі нават на абмеркаванне сваіх работ.

Здавалася, магчымасць згуртавацца, зірнуць на сябе збоку вачыма аднадумцаў альбо апанентаў дапаможа эстэтычнаму самавызначэнню маладых творцаў. Дапаможа ім вылучыцца як мастацкаму пакаленню. На жаль, не адбылося. Было адчуванне, што маладым непатрэбна гэта.

Вядома, мы дзесяцігоддзямі існуём у атмасферы грамадскай і дзяржаўнай апатыі, незацікаўленасці падобнымі падзеямі. У нас няма музея, няма грошай на выданне каталогаў, няма выхаванай публікі, няма матэрыяльных стымулаў, ну хоць бы аўкцыёнаў-продажаў (дзяржаўных і прыватных)...

Але самая галоўная бяда — адчужэнне чалавека ад культуры, адчужэнне культуры ад грамадства. Для нас мастацтва, разнастайныя формы творчых зносін — гэта не натуральная патрэбнасць, не паветра духоўнага жыцця грамадства, а кіпячы кацёл амбіцый і самалюбстваў, абцяжарваючая і сумная сістэма «мерапрыемстваў» з мізэрнымі матэрыяльнымі магчымасцямі, з гнятучым і знішчальным вынікам: а каму ўсё гэта трэба?

І вось ужо шырыцца ўсеагульнае песімістычнае: «Навошта?» Камусьці неахвота ўдзельнічаць у выстаўцы, камусьці — зберагчы эскіз, нехта адмаўляецца напісаць пра спектакль... Гінуць эскізы, макеты, лялькі, касцюмы, знікаюць цэлыя спектаклі, не пакідаючы пасля сябе ніякіх слядоў — ні матэрыяльных, ні друкаваных, ні эмацыянальных. Дзесяцігоддзямі будуецца музей, пакрысе знікаюць вынікі культурнай дзейнасці часу, пашыраецца «чорная дзірка» перарванай культуры народа.

Калі выйдзе ў свет гэты артыкул, у рэспубліцы будзе дэманстравацца яшчэ адна выстаўка — «Беларуская сцэнаграфія апошняга дзесяцігоддзя», на якую ўскладаюцца вялікія надзеі, якая можа зрабіцца асновай будучага тэатральнага музея.

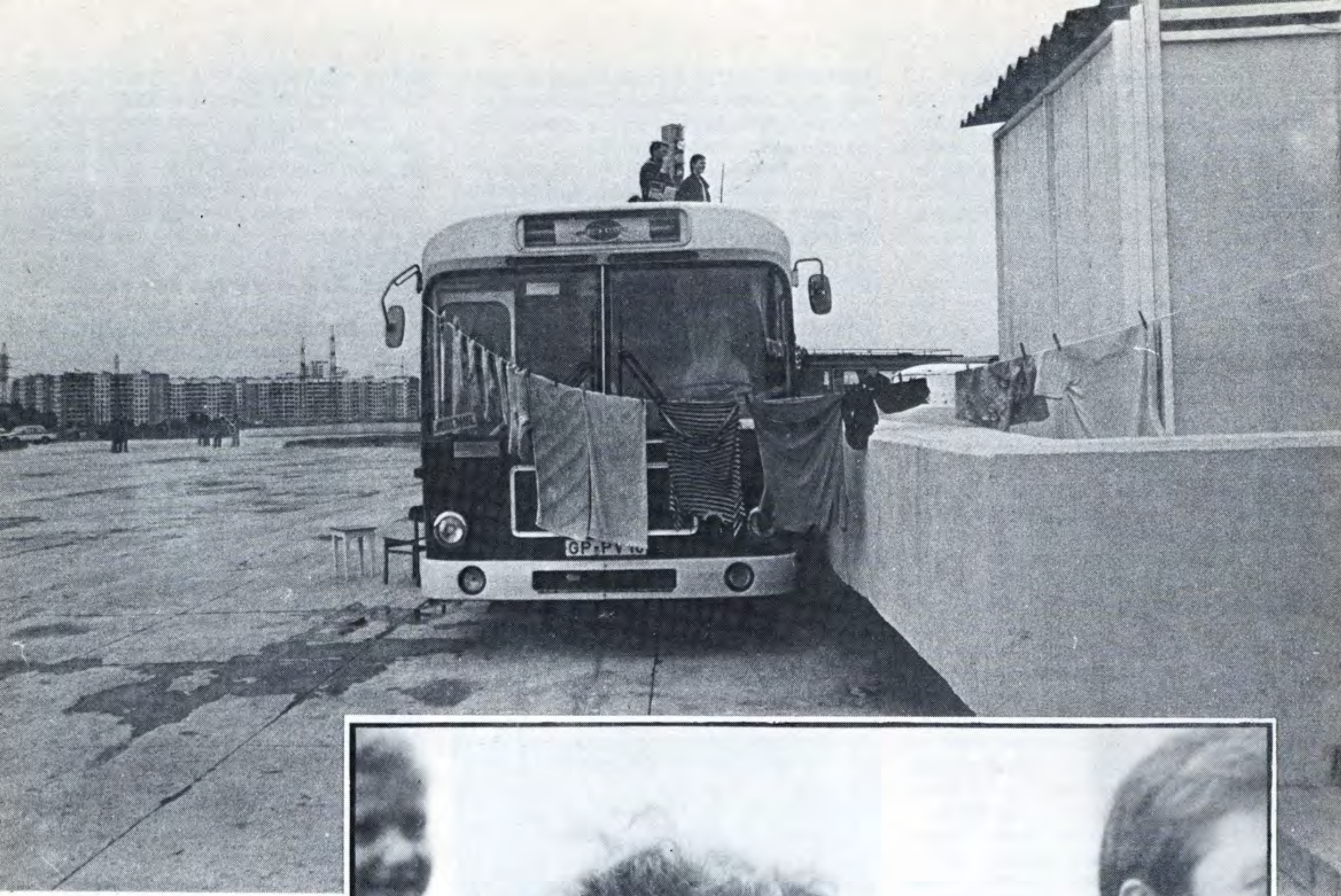
Дык ці застануцца сляды нашага жыцця для будучых пакаленняў альбо ўсё забудзецца і кане ў Лету? Ці ўдасца вывезці работы нашых сцэнографаў далей, чым у Гродна? Сярод іх столькі цікавых мастакоў: Э. Гейдэбрэхт, Б. Герлаван, Ю. Тур, Д. Мохаў, А. Фаміна, А. Салаўёў, М. Волахаў, А. Вахрамееў, З. Марголін, В. Жалонкіна, Л. Ганчарова і іншыя. Усюды пытанні, праблемы, і галоўная сцяна, на якую натрапляеш, — абыякавасць і жабрацтва.

Дык скажыце: каму патрэбны тэатр сёння?

Фота У. Шубы, А. Дзмітрыева, С. Кохана.

Ірына Халіп

Караван прыходзіць у дождж



Вясёлы клоун Райнер Веркётэр пераступіў дзяржаўную граніцу СССР, і ў яго руках, на здзіўленне строгім таможнікам, няведама адкуль узнік стракаты парасончык. Здзіўленне гэта няцяжка зразумець: дажджу ў той дзень у Брэсце не было. А рознагалосы натоўп акцёраў, жанглёраў, музыкаў, які памкнуўся ўслед за Райнерам, выпадку гэтаму ніякага значэння не надаў: вядома, клоун! Ад яго ўсяго можна чакаць.

А ён нават у аўтобусе сядзеў пад тым парасонам, і на яго твары блукала крыху разгубленая ўсмешка. Няйначай клоун бачыў ужо, як заўтра раніцой у невядомым яму горадзе, што носіць назву Мінск, выйдзе ён на вуліцы з шумным вясёлым «Тэатральным караванам» і пойдзе па гэтым горадзе, праз людскі натоўп з музыкай і жартамі. Па вуліцах і плошчах. Па садах і парках. На радасць дзецям і дарослым. І паўсюдна будуць панаваць у гэты дзень жарт, смех і весялосць.

І толькі калі ўжо недзе пад Мінскам па шкле аўтобуса ўдарылі першыя кроплі дажджу, усе з трывогай азірнуліся на Райнера. Ён сядзеў пад тым жа парасонам, і на яго твары блукала крыху вінаватая клоунская ўсмешка...

Гэты дождж не быў запланаваны, ва ўсякім выпадку ў праграме «Тэатральнага каравана»

ён не стаяў асобным пунктам. А калі ў дакладна распрацаваны план раптам пранікае хоць адзін няўлічаны пункт, уся праграма, як даўно вядома, парушаецца, калі не сказаць «ляціць к чорту». Не змог пазбегнуць такога лёсу і «Тэатральны караван», які прыехаў у Мінск познім вечарам 15 верасня.

«Караван» гэты — маленькая частачка шматтысячнага нефармальнага маладзёжнага руху «Нэкст Стоп», прызванага не толькі ўзмацніць кантакты паміж моладдзю Савецкага Саюза і скандынаўскіх краін, але і — нават у першую чаргу — парушыць дакучны вобраз ідэйнага ворага, зламаць старыя звычкі, спыніць няўклюдныя палітычныя гульні, якія і сёння вядуць свет у пекла. «Тэатральны караван» павінен быў даць у Мінску, Рудзенску, Смаленску, Маскве музычныя, цыркавыя і тэатральныя спектаклі. На думку Святланы Каралёвай, беларускага каардынатара «Каравана», гэта было задумана не толькі для таго, каб падтрымаць «Нэкст Стоп», але і таму, што гэта весела, дзёрзка, нечакана, тым больш для нас.

І вось — дні напружанага чакання. У штабе «Нэкст Стопа» не змаўкае тэлефон. Усё шматразова пралічана і ўдакладнена. Падрыхтаваны пляцоўкі для выступленняў у парку Горкага і ў парку Янкі Купалы. Ёсць дамова з мінскімі тэатрамі «Рух», «Круг», «Праметэй». Распрацаваны графік выступленняў, каб цэлы дзень у парку Горкага гучала музыка і трапнае слова. Але акрамя двухсот доўгачаканых гасцей з'явіўся госць зусім нечаканы — дождж. І на шчацэ заўсёды вясёлага клоуна Райнера ўзнікла раптам вялікая намаляваная сляза...

Дождж сапраўды быў недарэчы, бо госці, нягледзячы на доўгую і цяжкую дарогу і зусім позні прыезд у Мінск, ужо ў дзесяць гадзін раніцы сабраліся ў Белсаўпрофе, каб правесці мітынг на плошчы Леніна, а потым — тэатралізаванае шэсце па Ленінскім праспекце. Не адбылося. І шмат чаго яшчэ не адбылося. Заставаліся пустымі мокрыя пляцоўкі ў парках. Гледачоў не было. Толькі часам прабягалі праз парк людзі пад парасонамі — каб скараціць дарогу. Хоць, як высветлілася потым, госці былі да гэтага падрыхтаваны нават лепш, чым арганізатары. Каардынатар «Каравана» Анне Бордум сказала, што ў іх у Даніі дождж ідзе так часта, што яна была б проста здзіўлена, калі б тут яго не было.

Але штосьці павінна было адбыцца, «нягледзячы на метэаралагічныя ўмовы»! І адбылося. Вялікі гала-канцэрт у Міжнародным выставачным павільёне. Чаго там толькі не было! І буфанада ў стылі старажытнай «камедыі дэль артэ» заходнегерманскага тэатра «Фоле Лотэ», і мякка-камічная эксцэнтрыка «Трыо Бламаж» з Заходняга Берліна, і віртуозная чачотка з не менш віртуознай пантамімай дацкага тэатра «Стэп Ту», і нязвыклае рэзкае, гратэскнае выступленне нашага «Руху»... Вясёлы клоун Райнер імітаваў стрыптыз.

Дарэчы, нельга было не заўважыць адну адметную рысу, якая вызначала нашых гасцей са скандынаўскіх труп: яны ўмеюць усё. Калі чалавек акцёр — дык ён спявак, танцор, музыка, мім, лірычны герой і камічная старая. Пішу пра гэта не для таго, каб у наш тэатральна-мастацкі інстытут прымалі толькі тых, хто ўмее адбіваць чачотку і не горш за Рознера імправізаваць на трубе, а каб ацаніць узровень тых, чые выступленні ўсё ж такі адбыліся, нягледзячы на дождж. Дарэчы, амаль усе тэатральныя трупы з «Каравана» — непрафесійныя, нефармальныя, неакадэмічныя маладзёжныя тэатры з эксперыментальным, нетрадыцыйным рэпертуарам. І глядач з любым густам мог быць задаволены, таму што дзеянне адбывалася адначасова на некалькіх пляцоўках павільёна і на вуліцы каля галоўнага ўвахода — напэўна, у якасці кампенсацыі за нявыкарыстаныя пляцоўкі ў парках.

Застаецца толькі растлумачыць, якое наогул дачыненне мае «Тэатральны караван» да «Нэкст Стопа», занятага праблемамі вайны і міру, экалогіі і сацыяльнага прагрэсу. Справа ў тым, што тэатр, як і літаратура, мусіць нагадваць тое, да чаго можа прыйсці свет і як яго ўвогуле змяніць. У літаратуразнаўстве нават ёсць тэрмін «раман-папярэджанне». Думаю, што і некаторыя тэатральныя пастаноўкі можна назваць спектаклямі-папярэджаннямі. І свет, напэўна, выратуе не толькі харавство, але і мастацтва...

Вядома ж, гэты дождж быў зусім недарэчы. Але ж у канцы, пасля канцэрта, калі госці выказвалі свае ўражанні, вясёлы клоун Райнер мудра заўважыў:

— Раней мы павінны былі змагацца адзін супраць аднаго, а цяпер мы аб'ядналіся, каб разам адолець дождж...

Ён узмахнуў рукамі, і кудысьці знік бясследна стракаты парасончык.

Фота С. Грыца, І. Сухій.

Сёлета вядомаму купалаўцу, адмысловаму прафесіяналу сцэны Аўгусту МІЛАВАНАВУ было нададзена ганаровае званне народнага артыста БССР. Рэдакцыя звярнулася да яго з просьбай падзяліцца сваімі думкамі пра сябе, пра сваё месца ў мастацтве. Развагі акцёра адкрываюць новую рубрыку нашага часопіса.

Мы ўсе навідавоку...

Вось так... Час ішоў, ішоў, і неўпрыкмет надышла пара, калі пачынаеш разумець, што, хутчэй за ўсё, ззаду засталося больш, чым наканавана наперадзе. Калі ўспамінаў назбіралася больш, чым яшчэ выпадзе новых нечаканасцей і ўражанняў. Дзіўнае адчуванне...

Нібыта і ёсць што згадваць, але не заўжды, далёка не заўжды ўспаміны дораць задавальненне і асалоду. Пасля інстытута — пачатак «самастойнага» творчага жыцця. Колькі планаў, колькі спадзяванняў! А цяпер, азіраючыся назад, мусіш сабе прызнацца, што большую частку сыгранага можна было не толькі не іграць, але нават і не чытаць. Колькі энергіі і фантазіі выдаткавана не толькі марна, без карысці, але і на шкоду. І няхай бы ўжо толькі самому сабе, але ж і гледачу.

Здаецца, перайграна ўсё на так званую «злобу дня». А вынік? Вынішчэнне акцёрскага прафесіяналізму, марнаванне душэўнай патэнцыі, зневажэнне прызначэння тэатра.

Вялікія пакінулі нам запавет, што мастацтва — ці то літаратура, ці то музыка, ці то жывапіс — павінна займацца духоўным светам чалавека. А мы займаліся чым хочаце, толькі не чалавекам. Успомніш, чаму нас вучылі — маю на ўвазе літаратуру, гісторыю,— спачатку ў школе, потым у інстытуце, і ўзнікае цвёрдае перакананне, што абалваньванне ішло з поспехам і дало някепскі ўраджай. Колькі змарнавана незваротна! На дне якой бездані мы апынуліся! Міжволі цяпер задумваешся пра тое, у якой меры мы яшчэ захавалі чалавечае аблічча... Чаго ў нас урэшце больш — звярынага ці чалавечага?

Талент (здольнасці, дарунак боскі — завіце гэта як каму падабаецца) — рэч адыёзная і тонкая. І калі разбэшчваць і скрыўляць яго з маленства, падмяняць сапраўдныя каштоўнасці сурагатам і хлусіць, хлусіць яму,— талент у пару свайго пладанашэння нічога не зможа нарадзіць, акрамя атрутных і небяспечных пладоў. А яны ў сваю чаргу будуць адпаведна ўздзейнічаць на пакаленне нашчадкаў.

Сон розуму нараджае пачвар. Сляпая вера — жорсткасць, фанатызм, агрэсіўнасць да ўсяго «інакшага», незразумелага, нязвыклага.

З такім вось багажом мы, акцёры, а значыць і тэатр, прыйшлі ў дзень сённяшні. Абрынулася сцяна — цяпер мы ўсе ярка асветленыя, навідавоку. І што цяпер рабіць?

Чапляцца за традыцыі? Магчыма. Але яны далёка не пэўныя.

Хлынула літаратура, драматургія, тая самая, якую так старанна і ўмела хавалі і зневажалі. Яна ёсць, яна існуе. Але мы не ведаем, што з ёю рабіць, як да яе падысці. Яна аказалася больш жывой і сумленнай, больш відушчай і чалавечнай, чым мы — да нядаўняга часу «самыя-самыя»...

А ўзважым нашы магчымасці ў дачыненні да класікі? І, зноў жа, хіба суцешымся? Гэты космас сусветнай мудрасці няўцямны для нас і таму амаль недасяжны. Мы са сваёй канвеернай псіхалогіяй проста бездапаможныя перад разнастайнасцю псіхалагічных нюансаў і багаццем колеравай гамы. Бо ўсё яшчэ звыкла падмяняем псіхалогію класавасцю. А што тычыцца колераў, дык нам стае двух — чорнага і белага.

Зручны быў пастулат — хто не з намі, той супраць нас. Хто не чырвоны, той белы. Усё з гэтай пазіцыі ясна і проста. І не трэба ніякай псіхалогіі, ніякіх нюансаў. Мы дасягнулі вышэйшай ступені прымітывізму, але не таго дзіцячага, шчырага і адкрытага, а прымітывізму рабскага і тупога.

Увесь свет іграе Чэхава, Дастаеўскага, Талстога... А дзе ж мы? А мы проста не можам, не ўмеем. Мы развучыліся разумець гэтых вялікіх мастакоў, бо злачынна адрынулі ўсе сувязі з нашымі мінулым. Хто ад гэтага набыў, а хто страціў? Ці ж трэба адказваць...

Давайце ж зірнём у вочы адзін аднаму. Мы так даўно гэтага не рабілі. Зірнём спакойна, з павагай. Паспавядаемся адзін аднаму — і пра нашу агульную віну, і пра нашу агульную бяду.

Кінем казаць адно, думаць другое, а рабіць трэцяе. Гэта нам ужо не дапаможа. Трэба нешта рабіць, і найперш — з намі самімі. Трэба ачысціцца ад бруду, наколькі гэта яшчэ магчыма, і паспрабаваць устаць з карачак на ногі, выпрастацца.

Фота А. Дыбава.

У. Кузьменка. Зубры ідуць. Тэмпера, 1989.

ВЫСТАЎКІ

Над Вільёю, у славутым месце...

Калісьці Вільня была вялікім цэнтрам, дзе поруч суседнічалі і плённа развіваліся тры культуры — беларуская, літоўская і польская. Аднак у апошняе паўстагоддзя з прычын добра вядомых беларускае культурнае і грамадскае жыццё тут заглухла і спынілася. Скарбы беларускае культуры, рупліва сабраныя патрыётамі-адраджэнцамі, былі разарваныя на часткі, апынуліся дзесьці ў запасніках розных музеяў, у падспудных фондах архіваў і бібліятэк, многае прапала беззваротна. Незайздросны лёс напаткаў і многіх віленскіх дзеячаў беларускае культуры.

Цяпер паводле літоўскае статыстыкі ў Літве жыве 72 тысячы беларусаў, якія насяляюць галоўным чынам усходнюю частку рэспублікі. У сувязі з перабудоваю палітычнага, гаспадарчага і грамадскага жыцця ў Савецкім Саюзе пакрысе стала адраджацца і беларускае культурнае жыццё ў Літве і яе старажытнай сталіцы — цяперашнім Вільнюсе. Створаны і рэгулярна праводзіць свае сходкі беларускі клуб «Сябрына», у лютым сёлетняга года пры Літоўскім фондзе культуры заснавана Таварыства беларускае культуры. Таварыства ставіць перад сабою мэту зберажэння нацыянальных традыцый, звычаяў, этнаграфічнае самабытнасці, мовы, прапаганды і развіцця беларускае культуры.

Адметнаю праяваю гэтае дзейнасці стала выстаўка мастацкіх твораў членаў Таварыства Уладзіміра Кузьменкі і Станіслава Зялёнкі, якая экспанавалася на працягу месяца, з 25 чэрвеня па 24 ліпеня, у адной з найбольшых выставачных залаў Вільнюса — у Палацы мастацкіх выставак.

Уладзімір Кузьменка, як зазначаецца ў выставачным каталозе, нарадзіўся ў 1938 годзе на Магілёўшчыне. У 1953—1958 гг. вучыўся ў Мінскім мастацкім вучылішчы, у 1965 годзе скончыў Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут, дзе ягонымі кіраўнікамі былі Альгерд Малішэўскі, Арлен Кашкурэвіч і Хаім Ліўшыц. Неаднаразова ўдзельнічаў ён ва ўсесаюзных і рэспубліканскіх мастацкіх выстаўках.

На сёлетняй выстаўцы У. Кузьменкі было прадстаўлена 40 твораў у розных жанрах і тэхніках — тэмпера, алей, гуаш, акварэль, пастэль. Тэматыка ягоных твораў даволі разнастайная, аднак пераважаюць пейзажы. Высокім майстэрствам, напрыклад, вызначаюцца малюнкі, выкананыя акварэллю на мокрай паперы,— трыпціх «Адвячорак», «Ваколіцы Вільні», «Ваколіцы Віршулішак», «Раніца», «Дамок» і шэраг іншых. Наўмысная прытушанасць фарбаў, размытасць контураў, плаўная згладжанасць святлаценяў ствараюць лагодны вобраз ідыліі прыроды. У творах жа, намаляваных алеем, бачыцца яскравасць і ўзнёсласць мастацкага адлюстравання навакольнага жыцця. Пры гэтым варта назваць такія карціны, як «Нерыс», «Ваколіцы Вільні», «Ваколіцы Каралінак», «Сад у квецені». Цікавыя і гарадскія пейзажы, дзе з добрым майстэрствам пададзены маляўнічыя куткі Вільнюса — «Касцёл святой Ганны», «Вуліца Майроніса», «Літаратурная вуліца» і іншыя.

С. Зялёнка. Тут лунае дух Скарыны. Алей, 1986.

Асобна варта спыніцца на беларускай тэме ў творах У. Кузьменкі, што экспанаваліся на выстаўцы. Вось ягоны «Міндоўгаў замак». Руіны вежаў на стромкай гары ў Навградку, над імі ў месяцавым бляску ўзвіхураныя хмары ствараюць нейкі нязвыкла-трывожны настрой, які прымушае вярнуцца на шмат стагоддзяў назад, калі гэтак сама былі

Цемра ды вецер,
ды стынь на абшары,
Доле—туман,
а высока-высока,
У каламуці
раз'юшанай хмары,
Месяц няпоўным
паблісквае вокам...

Ці не гэтыя Міцкевічавы радкі натхнілі аўтара карціны на стварэнне мастацкага твора, падказалі падаць той вобраз, які гэтак яскрава апісаны ў «Гражыне»?

Цікавае па кампазіцыі і майстэрству і палатно «Зубры ідуць». Тут мастак здолеў перадаць адзінства і злітнасць прыроды. Магутнасць волатаў-жывёлін і волатаў-дрэў на пярэднім плане як бы сімвалізуе гармонію быцця і жыцця ў гэтым рэліктавым кутку нашае зямлі. «Восень. Мясціна ў Ждановічах» і «Алея ў Чыжоўцы» — пейзажы, дзе прасочваецца замілаванасць аўтара ціхімі, утульнымі і нават крыху журботнымі мясцінамі.

Станіслаў Зялёнка маладзейшы за свайго калегу. Яму трыццаць, нарадзіўся на Міншчыне. У адрозненне ад У. Кузьменкі не мае спецыяльнай адукацыі, скончыў электратэхнікум сувязі. Цяпер ён вучыцца ў Вільнюскай вячэрняй мастацкай школе.

З прадстаўленых ім на выстаўку двух дзесяткаў твораў увагу прыцягваюць перш за ўсё тыя, што маюць дачыненне да сённяшняй дзейнай рэчаіснасці. У гэтым сэнсе цікавы ягоны трыпціх «Перабудова» («Дэмакратыя», «Галоснасць», «Самастойнасць»), дзе адлюстравана аўтарскае бачанне працэсаў, што адбываюцца ў краіне, метадаў, якімі вырашаюцца некаторыя праблемы. Трывожнае пачуццё за лёс нашае зямлі і людзей выклікае карціна «Выбух» — мастацкае ўвасабленне Чарнобыльскай катастрофы. Эмацыянальнасць карціны дасягаецца ўдалым выкарыстаннем колераў, што перадаюць усю трагічнасць і жахлівасць гэтага моманту.

І побач — творы зусім іншага плана: лірычныя пейзажы, партрэты, нацюрморты. Напрыклад, «Тут лунае дух Скарыны» з адлюстраваннем утульнага дворыка са скульптураю Мысліцеля — месца, дзе калісьці была друкарня Францыска Скарыны, дзе сапраўды ўсё нагадвае пра той адлеглы ад нас час. Шчыра пададзены вобраз вясковае хаты — ціхая, абжытая «Бацькава сядзіба». Задуменны і велічны ў зімовым ўбранні «Лес». Буяе квеценню і свежаю зелянінаю «Вясновы сад». Дух спрадвечнасці і таямнічасці плыве з «Белавежскае пушчы»...

Вядома, у абодвух мастакоў не ўсе творы на аднолькавым мастацкім узроўні. Побач з несумненна ўдалымі ёсць і слабейшыя. У цэлым жа выстаўка сведчыць пра плённыя мастакоўскія пошукі, пра ўласную творчую манеру ў апрабацыі тэм, уласнае, уласцівае толькі сабе светаўспрыманне з'яў жыцця абодвума мастакамі.

Алесь Траяноўскі.

Пётра Сергіевіч. Шляхам жыцця. Алей, 1934.

У АЛЬБОМ КАЛЕКЦЫЯНЕРА

Аляксей Хадыка

«ШЛЯХАМ ЖЫЦЦЯ»

«Ён ўстаў уначы, узяў Дзіцятка й матку Яго і пайшоў у Егіпет».
Паводле Мацвея Святое Евангелле. 2,14.

«Не рассталіся б мы з нашым краем,
каб было дзеля нас у ім хлеба».

М. Багдановіч.
«Эміграцкая песня».

У 1934 годзе Пётра Сергіевіч, заходнебеларускі мастак, ураджэнец маленькай вёсачкі Стаўрова на Браслаўшчыне, быў у самым росквіце творчых сіл. Даўно прамінулі гады вучобы на мастацкім факультэце Віленскага універсітэта і ў Кракаўскай Акадэміі мастацтва, майстар стала пасяліўся ў Вільні, уступіў у Віленскае таварыства незалежных мастакоў. Зусім нядоўга заставалася і да першай персанальнай выстаўкі, што адбудзецца ў старажытнай сталіцы ў канцы 1935 года. І мастак напружана працаваў, шукаючы свой адметны стыль у розных відах і жанрах мастацкай творчасці. Ён аздобіў некалькі кніжак часопіса «Нёман», два паэтычныя зборнікі М. Машары, пісаў шмат партрэтаў рабочых, сялян і інтэлігенцыі, звяртаўся да гістарычнай тэмы, узнаўляючы на палотнах вобразы славутых дзеячаў беларускай гісторыі — Усяслава Полацкага, Кастуся Каліноўскага.

Але галоўнай тэмай у творчасці Сергіевіча, якая, бадай, і прадвызначала ўсе кірункі яго мастацкіх пошукаў, была тэма жыцця беларускага народа. Яна раскрывалася ў сюжэтах са штодзённай працай людзей, у вобразах гістарычнай рэтраспектывы і барацьбы народа за сапраўдную волю. Сваю творчую праграму мастак дэклараваў з гранічнай для падцэнзурнага друку Заходняй Беларусі дакладнасцю: «Парушыць сонныя душы, змусіць іх імкнуцца да святлейшых берагоў», дамагацца, каб развівалася «нашае мастацтва», узгадаванае сярод родных палёў, звычаяў, песняў, гісторый, свята і працоўнага дня» (артыкул «Рупмася аб мастацтве»).

Крэда Сергіевіча паставіла яго ў шэраг мастакоў дэмакратычнага кірунку, якія ў заходнееўрапейскім мастацтве распачалі Міле, Курбэ, Дам'е. Яны звярнуліся да жыцця рабочых і сялян як да сур'ёзнай, насычанай трагізмам тэмы, адкінуўшы ўласцівы іх папярэднікам этнаграфізм. У Расіі іх падтрымалі сваімі сацыяльна абвостранымі жанравымі палотнамі перадзвіжнікі. Галоўнаю запаведдзю такога мастацтва была жыццёвая праўда.

Герояў карціны «Шляхам жыцця» (1934), што ўвайшла ў серыю палотнаў майстра пачатку 1930-ых гадоў, Сергіевіч дакладна ўбачыў, знайшоў недзе на дарогах Віленшчыны або ў сваіх родных браслаўскіх мясцінах, куды мастак рэгулярна выязджаў працаваць. Цяжка ступаючы, пераадольваючы нейкае незвычайнае супраціўленне, ідзе па дарозе ўгару сялянская сям'я. Што гэта за людзі ў простай адзежы з даматканага палатна! Чым так прыгнечаны іхнія навярэджаныя плечы, чаму схілены долу галовы! Кампазіцыя карціны нагадвае традыцыйны хрысціянскі сюжэт — «Уцёкі ў Егіпет»: бацька і маці крочаць з дзіцем у невядомую далячынь...

Пётра Сергіевіч пакуль што недаацэнены крытыкай. На гэтай карціне не проста жанравая сцэнка, а яшчэ і трапная, пранікнёная алегорыя беларускага жыцця 1930-ых гадоў. Як і ў часы біблейскага цара Ірада, родная зямля не прыносіла шчасця дзецям сваім малым, а пагражала смерцю, калі не фізічнай, дык духоўнай. Няпраўда і прыгнёт панавалі ў Заходняй Беларусі, зачыняліся школы, ганьбаваўся нацыянальныя рух. Куды было ісці «палякам малым», гнаным са сваёй зямлі, калі не чакала іх нават Беларусь савецкая, бо і там скончыліся хуткаплынныя часы адраджэння Бацькаўшчыны! Іх шлях — жоўта-вохрыстая земляная дарога, пратаптаная тысячамі босых ног іх папярэднікаў, і канец яго далёка-далёка за даляглядам, можа, недзе ў Амерыцы, Аргенціне ці Аўстраліі... Якая сумная повязь часоў у гэтых выгнанніцкіх шляхах беларускага народа — ад «Эмігрантаў» Ф. Рушчыца, настаўніка Сергіевіча ў Вільні, праз «Эміграцкую песню» М. Багдановіча і да «Шляху жыцця» змрочных 30-ых гадоў! Тут такія ж, як і на палатне Рушчыца, панурыя постаці людзей, а над імі схіленыя ў журботным развітанні галіны прыдарожных запыленых дрэў. А навокал — сумотныя, пустыя сенажаці, шэра-блакітнае неба, што нізка навісла над непрытульным краявідам. З урокаў свайго лепшага настаўніка Рушчыца Сергіевіч вынес здольнасць асэнсоўваць падзеі ў агульначалавечым, сусветным маштабе, скупымі лініямі, стрыманымі фарбамі надаваць кампазіцыям пранізлівы, аж да ўзрушэння душы настрой. Толькі пачуцці ў палатне Сергіевіча яшчэ больш абвостраныя, яшчэ выразней адчуваецца адзінота людзей на пустой дарозе. І туга іх, можа, яшчэ больш нязбыўная, чым у эмігрантаў М. Багдановіча, бо гэтым не стае не толькі хлеба, але і волі.

Тэма эміграцыі, бежанства ў мастацтве зрабілася актуальнай у часы першай сусветнай вайны і рэвалюцыі, яе таксама развівалі мастакі суседніх народаў — прыгадаем, да прыкладу, серыі карцін латышскіх жывапісцаў Я. Гросвалда і Я. Казака. Пазней, калі суседзі беларусаў стварылі свае дзяржавы, тэма эміграцыі паступова сыходзіць са старонак іх кніг і палотнаў. Але яна застаецца ў жыцці нашага народа, чыя радзіма сілай злога лёсу была падзелена неперaходнай мяжой на дзве часткі.

Філасофскае стаўленне Сергіевіча да простых людзей раскрываецца ў карціне проста і выразна — праз манументальную пластыку формаў. Велічныя, статуарныя постаці міжволі выклікаюць асацыяцыі з класічным мастацтвам старажытнага Рыма. Гераізацыя простанародных вобразаў увогуле была ўласцівая мастакам «маладых» нацый, якія ў 20-ыя — 30-ыя гады перажывалі нацыянальны ўздым. Яна асабліва моцна адбівалася ў мемарыяльнай пластыцы. Нешта падобнае можна было сустрэць у новым сацыялістычным мастацтве Савецкага Саюза — у палотнах Дайнекі, Самахвалава, Піменава, у скульптуры Мухінай.

Але лёс герояў Сергіевіча іншы, сумны. Калі першая кампазіцыя з той жа серыі карцін, «Залёты»,— празрыстая, пяшчотная алегорыя юначых надзей, наступная — «Вясковае вяселле» — вобраз неўміручай стыхіі жыццёвых сіл народа, то «Шляхам жыцця» — трагічнае завяршэнне цыкла, велічны сімвал-помнік часоў цяжкіх выпрабаванняў і пакут.

«Шляхам жыцця» — напамін сучаснікам, каб ніколі не дазволілі народу быць выгнаннікам на сваёй зямлі, каб бераглі Беларусь як сваю найлепшую спадчыну, каб бераглі яе волю, гонар і красу, каб не «дваілася душа» людзей, бо толькі вольны чалавек услед за Купалам можа сказаць:

«Ў народ і край свой толькі веру,
І веру ў самаго сябе...»

(«Мая вера»).

А. Лубнеўскі. Гнёзды над стрэхамі. Алей, 1989. 80×130.

З АБАРОНЫ ДЫПЛОМНЫХ РАБОТ

Уладзімір Папеску

Спадзяванне на лепшае

Уражанне ад выпускнікоў аддзялення станковага жывапісу засталося вельмі супярэчлівае. З рознымі поспехамі прыйшлі студэнты да завяршэння вучобы. Гэта, зрэшты, натуральна, няма людзей аднолькавых, але ж існуюць пэўныя патрабаванні да выпускніка вышэйшай навучальнай установы, яго прафесійнай падрыхтоўкі. Даць ацэнку зробленага — справа ДЭКа, і яна, на маю думку, была аб'ектыўнай пры разглядзе прапанаванага. Мне ж хацелася нагадаць пра патрабавальнасць мастака да самога сябе, пра крытэрыі самаацэнкі. Думаецца, што апошнім часам і патрабаванні, і крытэрыі значна заніжаныя — сумны сімптом. Таму не выпадае гаварыць пра ўнутраную задаволенасць дыпломнымі работамі.

Высока ацаніла дзяржаўная экзаменацыйная камісія серыю пейзажаў А. Лубнеўскага («Родны край»). Так, серыя вельмі цэласная, лагічна ўзаемазвязаная. Кожны пейзаж — самастойная, завершаная работа і адначасова неад'емная частка серыі, без любога з палотнаў яна развальваецца. Творы пазбаўлены эфектаў як у змесце, так і ў яго вобразным увасабленні. Немудрагелісты ландшафт, прастата штодзённасці, звычайнасць самога матыву... Не кожны адважыцца ўзяць такую нявыйгрышную задачу. Аднак аўтар справіўся з ёю паспяхова. У вобразным вырашэнні ён пайшоў праз стрыманасць у колеры і канкрэтнасць выявы, увага сканцэнтравана на выяўленні цэласнасці прыроды і ўнутранага, суб'ектыўнага мастакоўскага адчування ўзаемаадносін наваколля і людзей, якія ў ім жывуць. А. Лубнеўскі прысвяціў сваю працу роднай вёсцы і зыходзіў з паэтычнага, адухоўленага стаўлення да яе. Пейзажная серыя, несумненна, сведчыць пра цэласнасць светапогляду, самастойнасць пазіцыі аўтара і яго годную прафесійную падрыхтоўку.

Прыстойна выглядала і дыпломная работа С. Панова. У сваёй карціне «Верасень» малады жывапісец з вялікай цеплынёй і шчырасцю расказаў пра жыццё малдаўскага гарадка, пра тое, што яму блізкае і дарагое з дзяцінства. У вырашэнні задач сюжэтна-

А. Мірскі. Сакавік. Алей, 1989. 100×120.

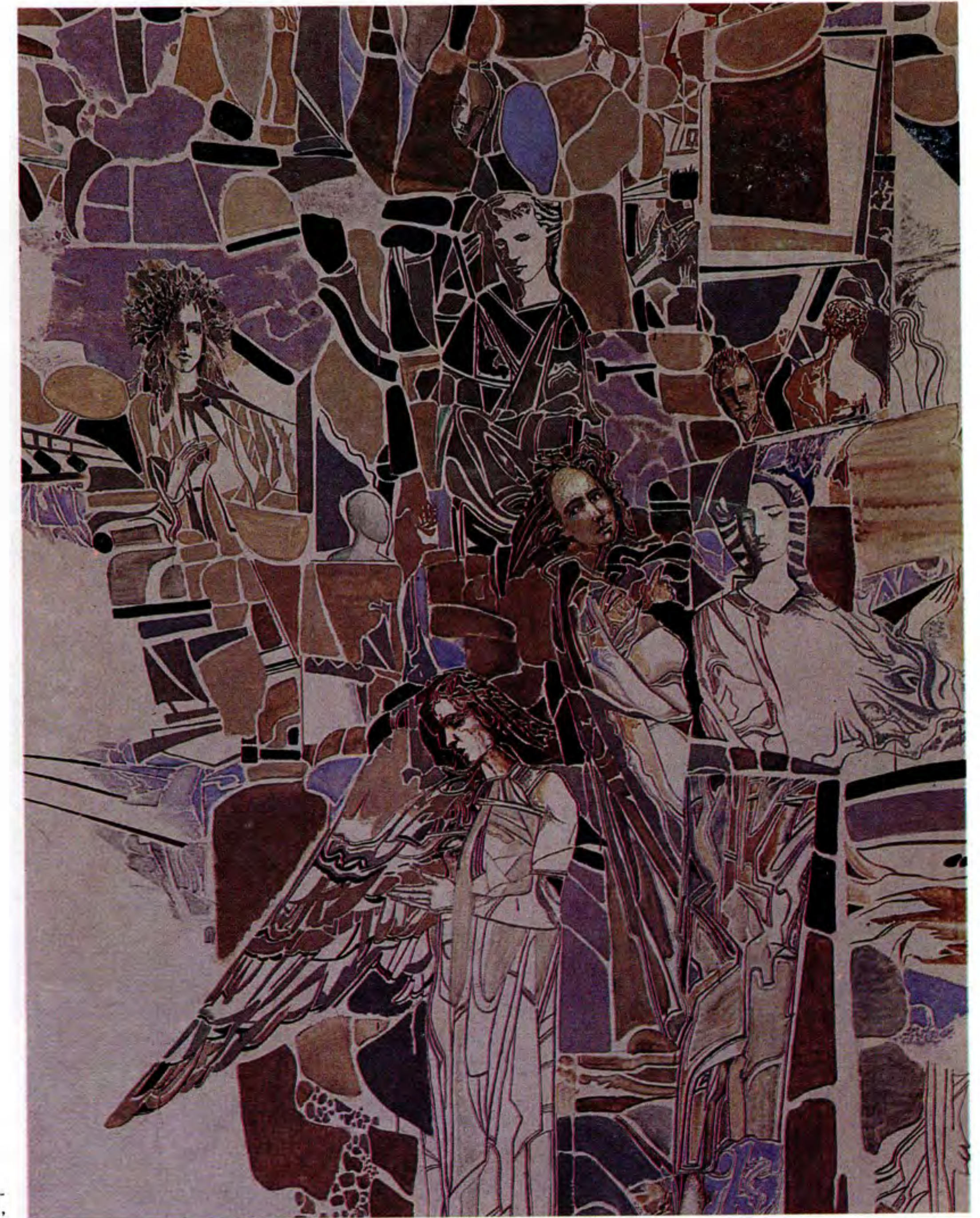
тэматычнай кампазіцыі аўтар пайшоў традыцыйным шляхам — вобразныя сродкі, якія ён выкарыстаў, падказаныя самой тэмай. У карціне ўсё проста і ясна. Лагічна выстраена кампазіцыя, вызначаны акцэнты, красамоўныя дэталі, колер стрыманы і падпарадкаваны агульнай задуме. Аўтар данёс свае думкі і пачуцці да гледача, зрабіў гэта на добрым прафесійным узроўні рэалістычнай школы.

Затое самыя супярэчлівыя пачуцці выклікала ў мяне пейзажная серыя «Лепельскія матывы» А. Мірскага. На мой погляд, гэта не столькі серыя, колькі асобныя пейзажы, аб'яднаныя аўтарскім імкненнем, асаблівасцю яго ўспрымання, эмацыянальным стаўленнем да мілых сэрцу краявідаў. Выразна адчуваецца наяўнасць творчага тэмпераменту, імпульсіўнасць, вастрыня і адметнасць бачання. Аднак ёсць ва ўсім нейкая незавершанасць. Хацелася бачыць больш поўнае выкарыстанне названых раней станоўчых якасцей, давядзенне жывапіснай работы да адзінства і цэласнасці. Непасрэдны паказ прыроды спалучаецца ў А. Мірскага з эмацыянальнасцю яе ўспрымання і трактоўкі. Ён імкнецца перадаць стан прыроды суадносна з уласнымі перажываннямі, таму шукае пачуццёвай паўнаты колеру, абапіраецца найперш на жывапісную аснову. Аўтар ставіць перад сабою складаныя задачы, што гаворыць пра яго смеласць. Але ці спраўляецца ён з імі да канца? У творах шмат няроўнасцей. Не заўсёды ёсць колеравае і танальнае пападанне, не стае прасторавага адзінства палатна...

Шмат дысанансаў і супярэчнасцей, на мой погляд, у карціне «Дыспут» І. Генава. Асабліва гэта датычыцца выкарыстання выяўленчых сродкаў. Ці здолеў аўтар раскрыць сваю задуму? Думаецца, не. Шаблонныя прыёмы, звыклае мысленне, пазбаўленая цэласнасці кампазіцыя, стылявы разнабой у межах аднаго палатна... Пры гэтым не магу не адзначыць станоўчай якасці работы: востры, выразны малюнак.

Не магу назваць удачай і работу «Аўтапартрэт з бацькам» У. Федарца. Хоць добрае ўражанне робіць яго беражлівае стаўленне да жывапіснай паверхні.

Адчуваецца ў трох апошніх дыпломных работах паспешлівасць, незавершанасць. Магчыма, толькі недахоп часу не дазволіў мастакам цікавей паказаць сябе. Хочацца верыць, што ў далейшым, у самастойнай працы ўсё будзе інакш, Лепш.



А. Гаявы. Чалавек і цывілізацыя. Памяць стагоддзяў. Ляўкас, тэмпера, 1989. Фрагмент.

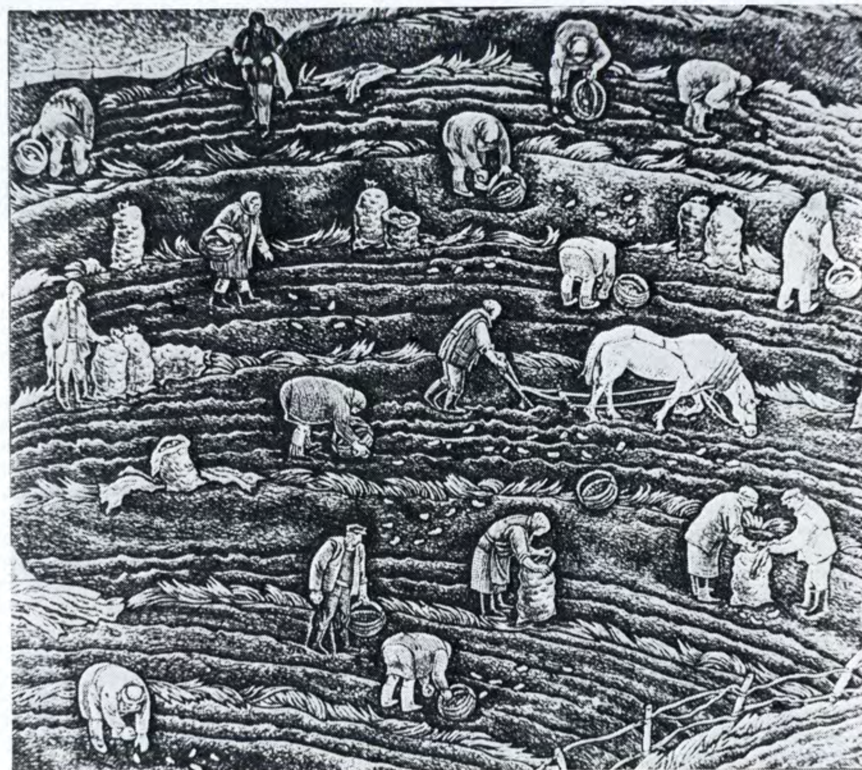
З АБАРОНЫ ДЫПЛОМНЫХ РАБОТ

Уладзімір Пракапцоў

УВАЙСЦІ Ў ПРАСТОРУ

У апошнія гадоў дзесяць амаль кожны выпуск кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва БДТМІ мае сваіх яркіх лідэраў. Работы дыпломнікаў не толькі атрымліваюць выдатныя адзнакі, але і прызнанне старэйшых мастакоў — калег па творчаму цэху, грамадскасці рэспублікі. Іншыя дыпломнікі гэтай кафедры таксама выступаюць годна, прадстаўляюць цікавыя працы. У гэтым, безумоўна, заслуга загадчыка кафедры — народнага мастака БССР Г. Х. Вашчанкі, шырока вядомага сваёй працай у манументальным і станковым жыва-

Ф. Драгун. Зямля майго юнацтва. Тэмпера, 1989. Фрагмент.



Л. Журавовіч. З серыі «Восень. Зямля і людзі». Змешаная тэхніка, 1989. 41×47.

Л. Шчасная. Крылы юнацтва. Тэмпера, рэльеф, 1989. Фрагмент.

пісе, і плён працы іншых выкладчыкаў.

Ці спраўдзіліся нашы надзеі на новыя імёны ў 1989 годзе? На маю думку, адказ можа быць станоўчы. Тыя, хто прысутнічаў на абароне дыпломных работ, маглі пераканацца самі. Робіцца больш мэтанакіраваным выбар тэматыкі будучых твораў, усё часцей яны ўвасабляюцца на аб'екце, а не толькі ў эскізах. Тэма нацыянальнай самасвядомасці, імкненне маладых мастакоў зразумець, адкуль пайшоў наш народ, якім быў ягоны лёс, менавіта праз гісторыю і культуру спасцігнуць свае вытокі — гэта, як мне падаецца, было асабліва характэрнае сёлета.

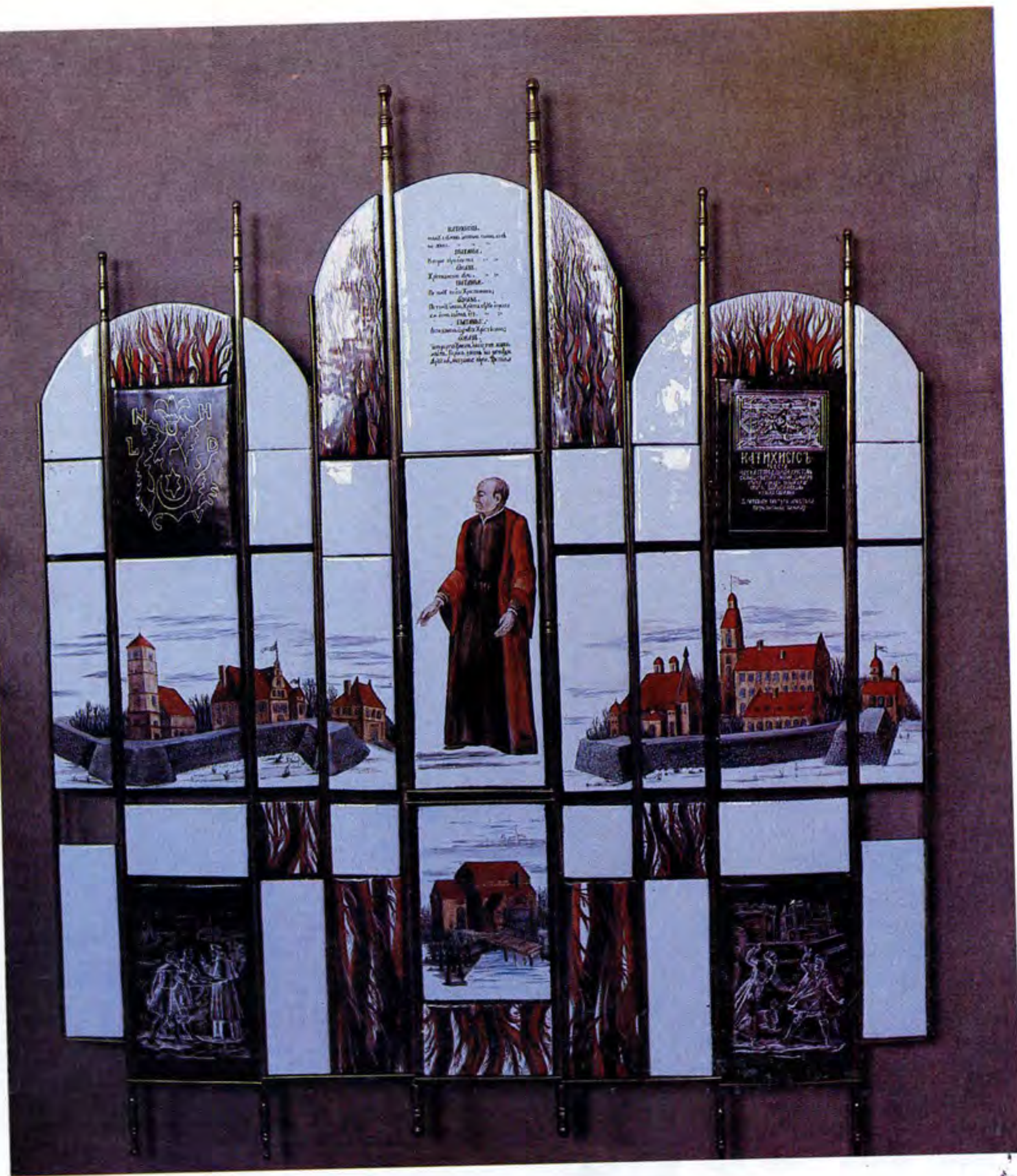
Блакітна-залатым колерам напоўніўся інтэр'ер СШ № 166 г. Мінска, дзе зрабіў вялікі сценапіс Фёдар Драгун («Зямля майго юнацтва»). У творы вельмі тонка і далікатна спалучаецца, «перагукваецца» дзень сённяшні і ўчарашні, гісторыя і жывая сёння спадчына беларускага народа. Кампазіцыйнае, пластычнае, колеравае вырашэнне разлічана і на разгляд асобных дэталяў, і на цэласнае ўспрыманне ўсёй работы. Дакладна ўлічаны рух святла. Аўтар здолеў знайсці ўласную стылістыку, рытм чаргавання колеравых плям і іх гарманічнае спалучэнне з вобразамі, што дазволіла яму паспяхова «авалодаць» прасторай у панылай архітэктуры школьнага будынка.

З падобнай праблемай (стандартнай архітэктурай) сутыкнулася і Лада Шчасная, якая зрабіла тэмперны роспіс з рэльефам у фае школы-інтэрната № 10 г. Мінска. Нячаста сустрэнеш на гэтай кафедры дзяўчыну. Спецыфіка работы мастака-манументаліста вымагае вялікіх намаганняў не толькі арганізацыйных, але і фізічных. Тым больш прыемна было ўбачыць зробленую дыпломніцаю цікавую і моцную работу. На вялікай плошчы Л. Шчасная вельмі арганічна «ўвайшла» ў архітэктуру, здолела надаць ёй адметнае гучанне. І не толькі за кошт колеру і кампазіцыйнага раскрыцця тэмы «Крылы юнацтва». Вабяць летуценныя вобразы маладых людзей у цэнтральнай частцы, шматлікія беларускія краявіды з прыцягальнымі ландшафтамі і архітэктурнымі помнікамі. Роспіс як бы выпраменьвае святло...

Шанаванне духоўнай памяці ўласціва і рабоце Фёдара Кашкурэвіча, які выканаў эскіз роспісу лекцыйнай залы ў філіяле Дзяржаўнага мастацкага музея БССР у Гальшанах. Адчуваецца вельмі глыбокае і тонкае разуменне аўтарам гістарычнай спадчыны. Яно ўвасобілася ў далікатна пададзеных строях людзей мінулай эпохі, вобразна-пластычным і каларыстычным вырашэнні пяці кампазіцый, арганічна звязаных з архітэктурным асяроддзем. Мне здаецца, гэта сур'ёзная заяўка мастака. З цягам часу эскіз варта ўвасобіць на аб'екце.

Тэма гісторыі роднага краю, яго сапраўднага адраджэння непарыўна звязана з творчасцю Уладзіміра Караткевіча, чалавека, веліч якога не атрымала пакуль належнага асэнсавання ў нашым мастацтве. Аляксандр Пашкевіч абраў дыпломнай работай вельмі складаную тэму: «Апафеоз У. Караткевіча». Ён паказвае славутых сыноў зямлі беларускай (пачынаючы ад Скарыны), што зрабілі значны

M. Касцюкевіч. «Сымону Будназму прысвячаецца». Медзь, латунь, роспіс, 1989.



ўклад у духоўную скарбніцу свайго народа. Выяву У. Караткевіча аўтар змясціў на Парнасе, дзе яго сустракае Муза. Метафарычны, эмацыянальна выразны твор А. Пашкевіча прыцягвае найперш адметным мысленнем мастака.

Высокі прафесійны ўзровень адзначалі многія мастакі на прыкладзе работы Аляксандра Літвіненкі, які зрабіў керамічнае пано для мінскага магазіна «Мастацтва» («Дрэва жыцця»). Арганічнае спалучэнне дакладна выверaных пластычных аб'ёмаў з колерам, сумаштабнасць твора інтэр'еру, на які арыентаваўся мастак, проста змушае мяне сказаць, што пано магло б заняць пачэснае месца ў гэтай кнігарні і надаць ёй мастацкую непаўторнасць.

Падобнае пачуццё засталося і ад сузірання ў Мінскім культасветвучылішчы дыпломнай работы Аляксея Гаявога (роспіс «Чалавек і цывілізацыя. Памяць стагоддзяў»). Тонкія, пастэльныя адценні фарбаў сценапісу, які аўтар размясціў над вокнамі ў будучай зале бібліятэкі, стыль сценапісу неяк па-новаму адкрылі неабмежаваныя магчымасці гэтага віду мастацтва. Сама манера выканання аўтара ў нечым сугучна роспісу тканін тыпу «батык», якая, на мой погляд, добра пасуе да сучаснай архітэктуры.

Новыя магчымасці літога вітража прапанаваў Віктар Галаванаў, які зрабіў у гэтай тэхніцы эскіз для Дома ведаў («Цвіценне папараці»). У фармальна-кампазіцыйным і колеравым плане аўтар прапанаваў цікавую канцэпцыю афармлення інтэр'ера. Трэба адзначыць і цікавую працу Уладзіміра Ганчарука (трыпціх «Дакрананне» для інтэр'ера рэспубліканскага Дома палітасветы), перш за ўсё насычаную дэкаратыўную колеравую палітру і кампазіцыйную завершанасць твора.

Аляксандр Дулуб прадставіў эскіз роспісу «Імкненне» для кінатэатра «Кастрычнік» г. Гродна. Прага нязведанага, сцвярджае мастак, уласціва чалавеку ўсё жыццё, фарміруе яго філасафічны погляд на свет.

Прыемнае пачуццё засталося ў мяне ад дыпломнай работы Эрдэнэбата Бугаагійна, грамадзяніна МНР, які выканаў эскіз роспісу «Мангольская народная песня» для Дома культуры Манголіі ў г. Дархан. Аўтар тактоўна выкарыстоўвае магчымасці манументальнага роспісу, уводзячы ў яго сцэны з імклівым бегам коней, выявы музыкантаў з нацыянальнымі інструментамі і г. д. Вохрыста-серабрыстая гама роспісу па ўсёй плоскасці сцяны ўнутранага архітэктурнага ансамбля пачатку 1970-ых гадоў значна ўзбагаціла б гэтую даволі стандартную забудову. (Падобныя, між іншым, часта сустракаюцца і ў нас.) На маю думку, калі аўтару ўдасца ажыццявіць свой праект на радзіме, мастак будзе адчуваць сябе на роўных сярод калег, а можа, і вышэй. Маё меркаванне вынікае з уражанняў мінулагодняй паездкі ў МНР, дзе давялося пабачыць творы мангольскіх мастакоў-манументалістаў, якія вучыліся ў Маскве і Ленінградзе.

Дык што, беларуская школа манументальнага жывапісу выходзіць на міжнародную арэну? Лічу: так. І на вельмі высокім прафесійным узроўні.

Галіна Багданава

БЕЗ КАНКУРЭНЦЫІ?

У адным з нядаўніх інтэрв'ю вядомы беларускі графік, выкладчык БДТМІ Уладзімір Савіч, сказаў:

— Усё чакаю, калі ж сярод маіх вучняў з'явяцца мае канкурэнты. Ведаеце, нават пакутую ад таго, што яны так марудна ўключаюцца ў мастацкае жыццё.

Сапраўды, пакуль што ніхто не стаў такім канкурэнтам Уладзіміру Савічу, як сам ён свайму настаўніку Васілю Шаранговічу. Канкурэнтам — гэта значыць самабытнай, непадобнай на майстра, але раўназначнай яму асобай. Моцнай асобай. Бо выдатная адзнака ў дыпломе зусім не гарантуе ўдалага мастакоўскага лёсу. І на добры лад пасля віншавання з паспяховай абаронай дыпломаў (дзяржаўная камісія паставіла тром з сёлетніх выпускнікоў пяцёркі і аднаму, вельмі нечакана для мяне, чацвёрку) выкладчыкам і супрацоўнікам Міністэрства культуры варта было б паруліцца пра далейшы лёс маладых мастакоў. Тады на іх долю не выпалі б многія цяжкасці, якія дасюль не раз, мабыць, згадваючы Сізіфа, пераадольваюць ранейшыя выпускнікі А. Каравай, В. Гладкевіч, В. Баранаў, якіх на дыпломных праглядах усе палічылі лідэрамі новага пакалення і годнымі канкурэнтамі сваім выкладчыкам.

Сёлета не адзін-два з выпускнікоў, а, бадай, усе чацвёра пры спрыяльных умовах маглі б працаваць на роўных з У. Савічам і В. Шаранговічам.

Напрыклад, калі будуць рыхтавацца да друку інтэлектуальна насычаныя творы нямецкіх, французскіх гуманістаў, іх афармленне можна смела даручаць не паважаным майстрам, а іх вучню, сёлетняму выпускніку Уладзіміру Мехавічу. Справа тут не толькі і не столькі ў эфектнай, вытрыманай у стылі абразной гравюры густоўнай падачы — зробленая пад скуру вокладка, жаўтлявыя, бы аддрукаваныя на старой паперы ілюстрацыі (афорт, акватынта) у залочаных арнаментаваных рамках (лінарыт),

Г. Драздоў. З серыі «Погляд праз шкло». Афорт, літаграфія, 1989. 36×49.

В. Шоба. З ілюстрацый да рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Змешаная тэхніка, 1989. 20×52.

3 Зак. 382

«набраны» гатычным шрыфтам тэкст (шаўкаграфія). Ці не ўпершыню ў беларускай графіцы, і адразу глыбокаінтэлектуальна, арыгінальна, прачытаны ім класічны твор сусветнай літаратуры — сатыры нямецкага гуманіста Бранта «Карабель дурняў» (1494). У. Мехавіч паспрабаваў на аснове тэксту стварыць сваю ўласную, у пластычных вобразах занатаваную, філасофскую канцэпцыю.

У агульнай, даволі жорстка збудаванай кампазіцыйнай схеме У. Мехавіч, які дасканала валодае лініяй, штрыхом, вельмі эмацыянальна, нават экспрэсіўна выяўляе характары асобных персанажаў. Дыпломная праца і яго папярэднія, не раз экспанаваныя на рэспубліканскіх выстаўках творы сведчаць, што ў выпускніка, акрамя мастакоўскага таленту, ёсць даволі рэдкая на сёння самаіронія, адметныя розум, інтэлект. На жаль, з-за нашай, будзем шчырымі, абмежаванасці ў Беларусі наўрад ці хутка з'явіцца палепшанае, цікава праілюстраванае выданне «Карабля дурняў» Бранта.

Як ні дзіўна, але і Валянціне Шоба, што абрала тэмай дыпломнай работы афармленне кнігі такога папулярнага на Беларусі Уладзіміра Караткевіча («Хрыстос прызямліўся ў Гародні»), таксама практычна не было з кім канкурыраваць. Хоць на сённяшнім часе мы маглі мець выданні У. Караткевіча з ілюстрацыямі і В. Шаранговіча, і У. Савіча, і многіх іншых беларускіх мастакоў. А нават Збор твораў не мае ілюстрацый. Валянціна Шоба, добра гэта ці кепска, адчувае сябе ледзь не першаадкрывальніцай і вылучае з сімфанічнага гучання літаратурнай першакрыніцы яе драматычны пачатак. Ён дамінуе і ў жоўта-чорным, барвовым каларыце, і ў імклівых, часам нават рэзкіх лініях. Званы — як сімвал абуджэння Бацькаўшчыны, як знак Прышэсця...

Выпускніцы, дзяўчаты, не прэтэндуючы на ролю лідэраў, звычайна бяруцца ілюстраваць дзіцячыя кніжкі, зборнікі народных песень... Можа, гэта і больш натуральна. Але, лічу — да гонару кафедры графікі, сёлетнія дыпломніцы, як і некаторыя іх папярэдніцы, прадэманстравалі сваю здольнасць гаварыць з мужчынамі на роўных. Значыць, выкладчыкі ўбачылі і падтрымалі ў іх асобу, характар, паставіліся без традыцыйнай у славянскім свеце паблажлівасці да жаночага інтэлекту. Валянціна Шоба выказала свой погляд на гісторыю, Ларыса Журавовіч — на сучаснасць. Серыя яе графічных аркушаў «Восень. Зямля і людзі» — гэта па-філасофску абагульненая вобразная прыпавесць, гэта пакланенне зямлі-карміцельцы і яе рупліваму памочніку — земляробу. Адзначаючы высокія прафесійныя якасці — адметнае бачанне натуры, дасканала выпрацаваны аўтарскі стыль, кампазіцыйную цэласнасць, вобразную рытмічнасць усёй серыі, ловіш сябе на адчуванні, што так лаканічна, глыбока паказаць еднасць чалавека і зямлі, вылучыць хараство ў яго спрадвечным значэнні (краса — гэта моц і дабрыня; дабро — багацце, плоднасць) магла толькі жанчына.

Асобу найперш вызначае адметны светапогляд. Генадзь Драздоў не выпадкова назваў серыю дыпломных аркушаў «Погляд праз шкло». Для аўтара шкло (часцей не зусім празрыстае — запацелае або замерзлае) — гэта тая доля суб'ектывізму, якая надае нашаму ўспрыманню з'яў і падзей асаблівае непаўторна-індывідуальнае адценне. Г. Драздоў часцей ідзе ад пластычнага вобраза да ідэі. Гэта натуральны для мастакоў шлях.

Г. Драздоў паставіў перад сабою некалькі чыста прафесійных задач. Напрыклад, з'яднаць у адзіным аркушы дэкаратыўна-плоскасны, камерны вобразны лад з аб'ёмна-прасторавым, філасофскім. Гэта выразна выявілася ў працах «Да паляўнічага» (па кампазіцыйнай структуры даволі жорсткай) і «Адліга». У першай замерзлае шкло пададзена ў спалучэнні з рэальным краявідам за выбітаю шыбінай, у другой — з плаўнымі, мяккімі лініямі за адліжным акном. Такое супрацьпастаўленне надае творам напружанасці, дынамізму. Яшчэ Г. Драздоў паспрабаваў зрабіць пластычна-колеравыя кампазіцыі настолькі цэласнымі, каб яны пераўтварыліся ў своеасаблівыя сімвалы, праз якія мастак можа перадаць сваё ўзрушэнне і... нават закладзеную ў пэўнай прыроднай з'яве энергію («Народнаму разьбяру Міхалу Валуевічу прысвячаю», «Лівень»). Варта адзначыць, што Г. Драздоў выкарыстаў вельмі складаную тэхніку — літаграфію спалучыў з афортам (прычым яны і каляровыя, і чорна-белыя). Каб дасягнуць жаданага эфекту, зрабіў каля 300 адбіткаў. ...Як лірычны роздум, верш, успрымаецца краявід «Туман». Бясформенная шэрая маса націскае і, здаецца, гатова паглынуць усё жывое. Але перад ёю раптам паўстае вострая, скіраваная ўверх вертыкаль — груша-дзічка. Вечнае супрацьстаянне масы і індывідуальнасці, богам адоранай асобы.

Згадваю работы нядаўніх і сёлетніх выпускнікоў БДТМІ і лаўлю сябе на думцы, што найбольш западаюць у памяць творы тых, хто зусім не падобны на сваіх выкладчыкаў. Час, вядома, пакажа. Але, мне здаецца, што У. Мехавіч, В. Шоба, Л. Журавовіч і Г. Драздоў не толькі арыгінальныя, таленавітыя, але і моцныя асобы. Таму — да новых сустрэч на рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках! Натхнення і плёну вам, доўгачаканыя канкурэнты!

С. Цалюк. Паэт-Каваль. Ліццё, алюміній, каванне, сталь, 1989.

І. Конан. Прысвячэнне Сцяпану Іванову (Палубесу). Ліццё, алюміній, эмаль, 1989.

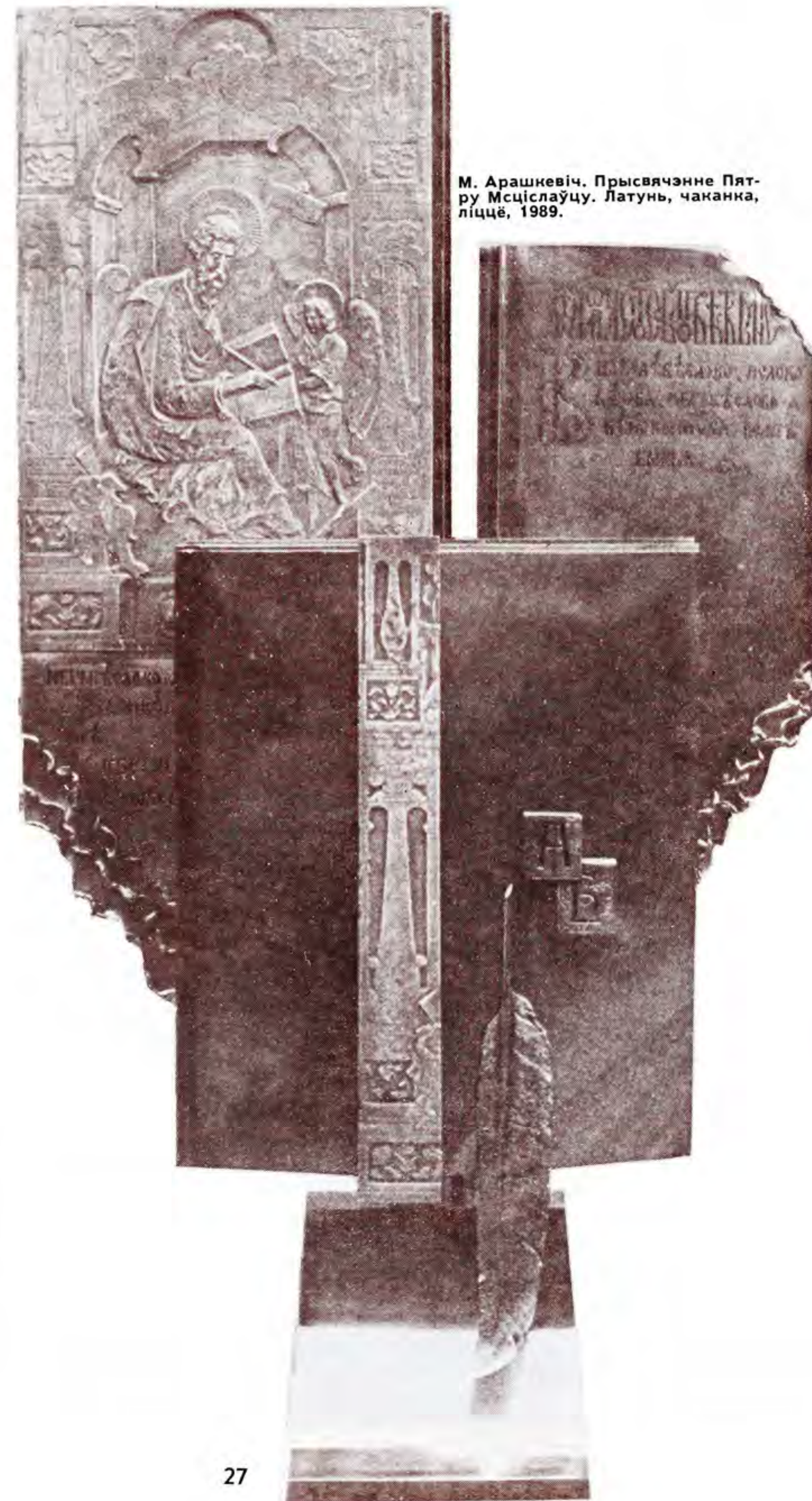
Таццяна Гаранская,
Вера Сергіеўская

ВЫНАХОДЛІВА, ГРУНТОЎНА, ПА-МАЙСТЭРСКУ

Лічбамі ў мастацтве аперыраваць не прынята, але тут без іх не абысціся, бо надта ж яны красамоўныя. Шасцёра з сямі выпускнікоў аддзялення дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва атрымалі на абароне дыпломных работ адзнаку «выдатна». І дзяржаўная экзаменацыйная камісія ў сувязі з гэтым прыняла дадатковае рашэнне: Станіслава Міронавіча Ларчанку, кіраўніка ўсіх гэтых дыпломнікаў, адзначыць граматай, выказаць яму падзяку. Ці трэба гаварыць пра пашану і любоў, якія маюць да свайго настаўніка вучні?!

Адзначым найперш тое агульнае, што ўласціва прадстаўленым да абароны творам. Усе яны зроблены ў матэрыяле, большасць — ва ўмовах вытворчасці, з прымяненнем складаных тэхнік і тэхналогій. Гэта не проста сведчанне «прабіўных» здольнасцей выкладчыка і студэнтаў, іх умення наладзіць кантакты дзеля дасягнення ясна акрэсленай мэты. Галоўнае тут — сучасны ўзровень мыслення, разуменне звышзадачы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва як сілы, што здольна эстэтычна ўтаймаваць голы тэхніцызм машыннай вытворчасці. І зроблена ўсё прафесійна, ад задумы да ўвасаблення — лагічна, вынаходліва, самастойна.

Мікалай Арашкевіч — прыхільнік традыцыйных тэм і традыцыйных матэрыялаў. Ён бачыць неабмежаваныя магчымасці іх развіцця і выкарыстання, бо мае нешаблоннае мысленне, шчыра верыць у плён непарыўнай традыцыі. Яго аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, прысвечаная аднаму з беларускіх першадрукароў, Пятру Мсціслаўцу, не дае выявы гэтага славутага дзеяча: не збярогся партрэт друкара. Але застаўся след на зямлі — выдадзеныя ім кнігі. І дыпломнік тактоўна ўводзіць у сваю кампазіцыю ілюстрацыю П. Мсціслаўца да «Евангелля вучыцельнага», выдадзенага ў Вільні ў 1575 годзе. Адбітак з кнігі пераведзены ў нізкі рэльеф на метале. Сюжэт вельмі паказальны: разбор прыпавесці пра пасеянае — пры дарозе, на камені, у цярноўніку. Усё гэта марная справа, сцвярджае «Евангелле паводле Мацвея». Толькі пасеянае на добрай глебе дасць належны плён... Ці не гэта лёс Мсціслаўца? Друкаванае ім слова зведала шмат нягод, часткова загінула, зведала агонь і здзек, але ўсё ж дайшло да нас праз стагоддзі. Латунныя пласціны, што сімвалізуюць старонкі такой кнігі, аплаўле-



М. Арашкевіч. Прысвячэнне Пятру Мсціслаўцу. Латунь, чаканка, ліццё, 1989.

ныя па краях, маюць рваны абрыс... Але зззяе чысцінёй свежая «старонка» — на ёй Мсціслаўцавы толькі «А» і «Б». Нам працягваць далей жыццяпіс свайго народа. Работа М. Арашкевіча вельмі лаканічная, густоўная. Яна ўяўляе цікавасць як выставачны твор і натуральна ўвойдзе ў той музейны інтэр'ер, на які разлічана.

Асоба слыннага майстра, чые кафлі аздобілі ў XVII стагоддзі маскоўскія храмы, натхніла Івана Конана. Дыпломнік увасобіў Сцяпана Іванова (Палубеса) у паўтараметровай скульптуры, зробленай метадам ліцця. Але ў пластыцы, стылістыцы работа блізкая драўлянай скульптуры, адчуваецца веданне і разуменне рускага мастацтва XVII стагоддзя, якое сваімі адметнымі творамі ўзбагачаў і Сцяпан Палубес з землякамі. Цэласнасць, значнасць паказанай мастаком асобы прачытваецца адразу, пры гэтым, што важна, застаецца месца нейкай таямніцы — лірычнай, цёплай, прываблівай. Быццам сказ са шматкроп'ем на канцы... Лаканічнасць выяўленчых сродкаў, стрыманасць эмацыянальных праяў, унутраная дынаміка характару падуладныя маладому мастаку і спрыяюць поспеху яго працы. Дэкаратыўным аздабленнем постаці І. Конан абраў чаканку. Яна ўведзена вельмі тактоўна, дыяганальнай паласой па краі вопраткі, але надзвычай удала ажыўляе манатонную шэрасць металу і дадае свежасці, эмацыянальнасці вобразу. Аўтар дыпломнай работы паўстае чалавекам выразна акрэсленай грамадзянскай пазіцыі, ясна ўсвядомленай адказнасці перад гісторыяй, суайчыннікамі, уласным талентам.

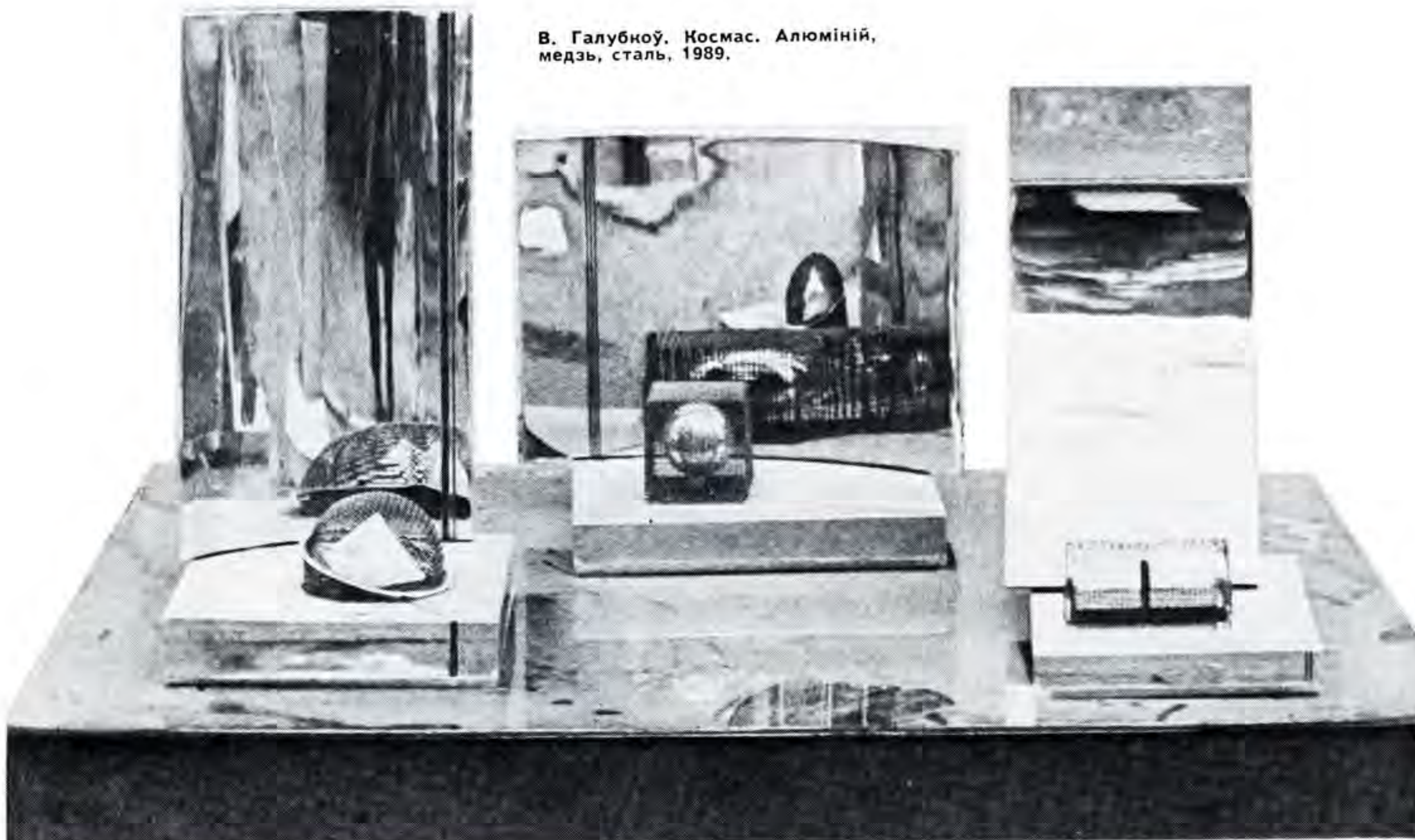
Тэма космасу, узятая для ўвасаблення Васілём Галубковым, трактавана праз халодны бляск металу (паліраваныя ўвогнутыя паверхні з нікелевым пакрыццём), матава чорны «падмурак» кампазіцыі і тры рухомыя аб'екты, асветленыя знутры. Узнікае вобраз нечага таямнічага, загадкавага, складана-неспазнанага і прыцягальнага. На жаль, у Беларусі такая плынь мастацтва (умоўна назавем яе металапластыкай з кінематыкай) занядбана. Каб знайсці нейкія аналагі для ацэнкі, параўнання, даводзіцца згадваць бачанае на выстаўках у Прыбалтыцы ці за межамі краіны. І некачана нават для сябе ўсведамляеш, што па культуры выканання работа дыпломніка набліжаецца да твораў еўрапейскага ўзроўню. «Космас» В. Галубкова — цэласны па канцэпцыі і ўвасабленню, з вобразам эстэтызаванай тэхнікі і прыцягальнай таямніцы Сусвету. Істотна таксама, што аўтар падае вобраз космасу, так бы мовіць, гуманнага гучання — ён таямнічы, загадкавы, далёкі, халодны, няўтульны, але не жудасны, жорсткі, смяротна небяспечны. (Як вядома, усё гэта існуе ў рэальнасці, але ўведзенае ў твор мастацтва яно дзейнічала б агрэсіўна, разбуральна). Кампазіцыя цудоўна глядзіцца як выставачны экспанат, але пры павелічэнні ў памерах магла б заняць годнае месца ў адпаведным інтэр'еры.

Марыся Касцюкевіч была ў групе адзінай дзяўчынай. І на першых курсах ёй, відаць, было цяжэй, чым студэнтам-хлопцам. Не толькі фізічна, падчас працы з металам, напрыклад. Даводзілася пастаянна даводзіць, што за сваё ўзялася, што не чужое месца заняла. Неардынарныя характар і здольнасці зрабілі Марысю пераможцай у гэтых міжвольных спрэчках з аднакурснікамі і выкладчыкамі. Сваю дыпломную работу яна прысвяціла Сымону Буднаму. Твор разлічаны на інтэр'ер Спаса-Праабражэнскай царквы ў Заслаўі (цяпер гэта музей). Выкарыстанне формы абраза-складня як бы падкрэслівае духоўны пачатак дзейнасці славутага асветніка. Кампазіцыя складаецца з некалькіх дробных сюжэтных выяў, пададзеных на фоне магутнага дрэва памяці, гісторыі, спадчыны. У цэнтры — партрэт Сымона Буднага. Дыпломніца скарыстала тэхніку роспісу па эмалі, якая бытавала на Беларусі ў XVII стагоддзі, хоць сёння ўвасобіць яе можна было толькі на заводзе ў іншай рэспубліцы.

Цалкавітае дачыненне да гісторыі і Заслаўя мае таксама дыпломная работа Яўгена Блажэвіча — каваныя ліхтары для мікрараёна ў старажытным горадзе. Істотным з'яўляецца тое, што для іх аздаблення мастак абраў сімволіку, якая асацыіруецца з паганскімі часамі, з падзеямі тысячагадовай даўніны. Тым самым у свядомасці жыхароў і гасцей горада будзе замацоўвацца разуменне яго старажытнасці, бо помнікі дойлідства тут зберагліся толькі XVI—XVIII стагоддзяў.

Станіслаў Цалюк прадставіў дэкаратыўную скульптуру, прысвечаную Паўлюку Багрыму («Паэт-Каваль»). Цікавыя пластычныя пошукі мастака, яго трактоўка Багрыма як тонкага лірыка даволі пераканаўчая, хоць, думаецца, яна не дае ўсёй паўнаты вобраза паэта з трагічным лёсам.

Дэкаратыўная кампазіцыя «Сны дзяцінства» Мікалая Свірыдава дасціпна, вынаходліва, арыгінальна спалучае так патрэбныя дзецям эстэтычныя ўяўленні, магчымасць актыўнага руху і пазнання навакольнага свету. Трэба аддаць належнае аўтару: ён узяўся за вельмі цяжкую і няўдзячную працу. Айчынны вопыт у гэтай справе бедны. Таму хочацца спадзявацца на яго памнажэнне маладым мастаком.


В. Галубкоў. Космас. Алюміній, медзь, сталь. 1989.

МЕНЕДЖМЕНТ У ОПЕРЫ, АЛЬБО ГАСПАДАР У ХАЦЕ

Дырэктар Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета БССР Васіль БУКАНЬ дзеліцца сваімі ўражаннямі ад стажыроўкі ў Амерыцы

У апошні час шмат новых слоў, бы віхор, уварвалася ў наш побыт. Многія з іх зрабіліся звыклымі і неабходнымі. Адно з іх — менеджэр. І сапраўды: упраўляючы, дырэктар неабходны ў самых розных галінах жыцця. Мы ведаем і тое, што ў спорце, эстрадным мастацтве добры менеджэр — гэта гарантыя амаль паловы поспеху. І вось дайшла чарга і да оперы: арганізацыя АСТІ (Амерыкана-савецкая тэатральная ініцыятыва) запрасіла на семінар менеджэраў у ЗША дырэктара ДАВТа БССР Васіля Васільевіча Буканя. Ён быў першы сярод дырэктараў музычных тэатраў СССР, які «адкрываў» Амерыку. Пасля вяртання менеджэра, ці, дакладней, дырэктара, беларускай оперы з-за акіяна і адбылася гэтая гутарка.

— Васіль Васільевіч! Якая была мэта паездкі?

— Перш за ўсё азнаямленне з арганізацыяй работы амерыканскіх тэатраў, яе эканамічным бокам. Паездка пачалася са знаёмства з Нью-Хэвенам — невялікім універсітэцкім горадам, дзе знаходзіцца славуты Іельскі універсітэт. Там на працягу пяці дзён мы разам са студэнтамі слухалі лекцыі, наведвалі семінары. Як вядома, у гэтым універсітэце вучацца як прадзюсеры і кіраўнікі тэатраў, так і рэжысёры і акцёры. Нас пазнаёмілі з рознымі формамі арганізацыі музычна-тэатральнай справы, паказалі, што такое камерцыйны і некамерцыйны тэатр.

— Цікава, што з расказанага вам можа быць выкарыстана ў нас?

— Прызнаюся, што арганізацыя некамерцыйных тэатраў для нас больш блізкая. Усе амерыканскія тэатры знаходзяцца на датацыі. Федэральны бюджэт выдзяляе на іх патрэбы ад 8 да 12% неабходных сродкаў, усё іншае — ахвяраванні прыватных асоб, карпарацый, арганізацый і іншых дабрахотаў, якія прыхільна ставяцца да тэатра і выдзяляюць для яго часам «кругленькія» сумы. Праўда, не выключаюцца і ахвяраванні з мэтай рэкламы. Усё гэта датычыць некамерцыйнага тэатра. Прынцып жа арганізацыі тэатра камерцыйнага ў нечым іншы, таму што там галоўную ролю іграе адзін прадзюсер, які вышуквае аўтара, п'есу, набірае выканаўцаў, нарэшце, займаецца пошукам неабходных для пастаноўкі сродкаў.

— Рызыка?

— Яшчэ якая! Усім ён займаецца адзін, не маючы ні памяшкання для пастаноўкі, ні адміністратараў, ні акцёраў. Усё заснавана на арэндзе, на дагаворах. І калі прадзюсер угадаў, выйграў — ён на кані. Калі ж не ўгадаў... Там законы і ўмовы жорсткія. Мушу заўважыць, што і некамерцыйны тэатр знаходзіцца ў не менш жорсткіх умовах. Таму што тыя ж спонсары, якія яго фінансуюць, зацікаўлена і вельмі пільна сочаць за яго дзейнасцю. І калі тэатр працуе дрэнна, не маючы збораў, калі рэпертуар не цікавіць гледачоў, калі дрэнна працуюць акцёры, фінансаванне проста спыняецца.

— А ці можна казаць пра спонсарства ў нашай краіне ў дачыненні да тэатральнага мастацтва?

— Не толькі можна, але і неабходна. У нас ёсць шэфы — Мінскі аўтамабільны завод, нядаўна мы заключылі дагавор пра супрацоўніцтва з вытворчым аб'яднаннем «Гарызонт». Я спадзяюся, што такія буйныя прадпрыемствы рэальна могуць дапамагаць нашаму тэатру, таму што ў адказ на дапамогу матэрыяльную духоўная аддача будзе абавязкова.

— Вы думаеце, іх такія кантакты зацікавяць?

— МАЗ сёння нам шмат у чым дапамагае, асабліва ў вырабе дэкарацый, але за іх мы разлічваемся ўласнымі грашыма... У Амерыцы акрамя значнай колькасці розных дабрачынных фондаў (фонд Ракфелера, фонд Форда і інш.) пры федэральным урадзе існуе яшчэ і фонд дапамогі развіццю мастацтва. І стаўленне да тэатра іншае. Ва ўсім! Тэатр там — самастойная адзінка ва ўсіх пытаннях. Там няма мастацкіх саветаў, а ёсць дырэктары — генеральны, артыстычны, тэхнічны... Шмат самых розных дырэктараў, кожны з якіх мае канкрэтныя абавязкі і самастойна прымае рашэнні, цалкам за іх і адказваючы. Праўда, ёсць апякунскі савет, які сочыць за правільным размеркаваннем грошай, дапамагае планаваць пастаноўкі. Але непасрэдна ў справы тэатра савет не ўмешваецца. Тэатр змагаецца не за выжыванне, а даводзіць права на ўласнае існаванне праз творчасць.

— Ці існуе праблема беспрацоўных артыстаў?

— І значная праблема. Там жорсткая сістэма кантрактаў, якая павінна быць і ў нас. Яна ахоплівае ўсіх, ад дырэктараў тэатраў да артыстаў і рабочых сцэны. Напрыклад, генеральны дырэктар музычнага тэатра ў Балтыморы займае гэтую пасаду ўжо дваццаць гадоў, але кожныя пяць гадоў перазаключае кантракт. І калі нехта не адпавядае занятай пасадзе, усё вырашаецца проста, без прафсаюзных сходаў. Беспрацоўных акцёраў шмат, таму што амаль ва ўсе тэатры іх запрашаюць на адзін спектакль. Рэпертуарных жа тэатраў мала. Камерцыйны тэатр — гэта тэатр аднаго спектакля, дзе, як правіла, выціскаецца з яго, з п'есы, з акцёраў усё да канца. Я здолеў паглядзець славуты і вельмі папулярны ў Амерыцы драматычны спектакль «Містэр Батэрфляй». Сустрэліся мы і з акцёрам, выканаўцам галоўнай ролі. Ён кітаец па нацыянальнасці і амерыканец па месцу жыхарства...

— Прабачце, пра якую галоўную ролю вы згадваеце? Мадам Батэрфляй?..

— Але! Не здзіўляйцеся, што яе выконвае мужчына. Працуе гэты акцёр сем дзён у тыдзень вось ужо год, і спектакль, такім чынам, паказваецца штодзень, карыстаючыся вялікім поспехам, маючы аншлагі. Артыст адпаведна атрымлівае за гэта высокую плату. Што будзе з ім пасля таго, як скончыцца жыццё гэтага спектакля? Не ведаю, але ў той час ён быў у добрай сцэнічнай і фізічнай форме і да таго ж здымаўся ў кіно, на тэлебачанні. Заўважу, што да прафесіі акцёра там таксама іншае стаўленне. Жорсткі прынцып адбору самых лепшых датычыць не толькі іх... Перш за ўсё ўлічваецца прафесіяналізм.

— Гэта таму, што іншых праблем няма?

— Вельмі істотна тое, што для амерыканскіх акцёраў не існуюць так добра вядомыя ў нас сацыяльна-бытавыя праблемы, якія адбіраюць столькі энергіі.

Калі ты маеш галаву на плячах, а ў кішэні дыплом, скажам, Іельскага універсітэта, а да ўсяго гэтага — кроплю-другую таленту, уменне весці справы, дык будзеш працаваць, гэта значыць, зарабляць на прыстойнае жыццё. Да таго ж існуюць фонды дапамогі, якія выконваюць дабрачынную місію, падтрымліваючы матэрыяльна артыстаў, асабліва маладых.

— Дазволю сабе вярнуцца да пытання, якое ўжо гучала: што з усяго можна ўзяць і выкарыстаць у нас?

— Паўтараю: перш за ўсё сістэму кантрактаў. Яна павінна існаваць у нас, але адначасова з ёй трэба будзе вырашыць колькі сацыяльна-бытавых праблем. Напрыклад, у тэатра павінны быць службовыя кватэры. Прыгадаем: некалі ж нешта падобнае было. Была і руская антрэпрыза, былі і кантракты. Вырашэнне сацыяльна-бытавых пытанняў — той рычаг, пры дапамозе якога можна рэгуляваць і мастацка-творчы бок нашай справы. Другое — камп'ютэрызацыя.

— У оперным тэатры?!

— І тут таксама! Узяць хоць бы рэалізацыю білетаў. Старэйшая амерыканская фірма «Шуберт» трымае пад сваім крылом 17 тэатраў краіны. Фірма мае камп'ютэрную залу, з работай якой нас таксама пазнаёмілі. Дык вось: у фірме 140 супрацоўнікаў, а ў камп'ютэры закладзена інфармацыя пра білеты рэалізаваныя і тыя, што яшчэ маюцца ў касах, пра колькасць месц у залах, разліковыя рахункі і звесткі пра заўсёднікаў-тэатралаў і г. д. Разлікі робяцца па-рознаму: праз крэдытную картку, пераводам з асабістага рахунку, праз групавое набыццё білетаў — прымаюцца ўсе варыянты, сістэма продажу білетаў вельмі гнуткая. Пры гэтым зала з камп'ютэрамі дзейнічае кругласутачна, вы ў кожную хвіліну можаце набыць білет і атрымаць вычарпальную інфармацыю пра спектакль. Усе звесткі з тэатраў прыходзяць на галоўны пульт кіраўніцтва фірмы «Шуберт». Безумоўна, кіраўніцтва ведае, колькі часу той ці іншы супрацоўнік затраціў на вырашэнне канкрэтнага пытання па тэлефону...

Я ўжо не кажу, наколькі неабходныя камп'ютэры ў бухгалтарскай справе. Напрыклад, заработная плата ў амерыканскіх тэатрах выплачваецца штотыдзень. Уяўляеце, што было б пры такіх умовах у нашай бухгалтэрыі? Яшчэ адзін нюанс — розніца ў заробках. Мы пра гэта даведаліся даўно, і ўсё пачалося некалі са спартсменаў. Цяпер жа нават модна сталася казаць пра невялікую зарплату артыстаў. Але ж і бюджэты ў нас розныя! Параўнайце: «Метраполітэн-опера» мае гадавы бюджэт у 95 мільёнаў долараў, наш оперны тэатр — адзін мільён семсот дваццаць адну тысячу рублёў.

— Я быццам чую ўрывак з фантастычнага рамана...

— Але, пакуль што сапраўды фантастыка. Але можна казаць і больш канкрэтна. Цяпер будуецца новы комплекс для харэаграфічнага вучылішча, а стары будынак, як вядома, знаходзіцца побач з нашым тэатрам. Я прашу, каб яго аддалі тэатру, тым больш, што мы неўзабаве пачынаем рэканструкцыю. Тады ў будынку былога харэаграфічнага вучылішча можна было б зрабіць нешта накшалт мебліраваных пакояў. У такім выпадку мы запрашалі б па кантракту артыстаў з розных гарадоў краіны. Калі нехта нас задавальняе — можна падоўжыць кантракт, калі не — запрасіць іншага выканаўцу.

— Але ж гэтая сістэма павінна быць агульнасаюзная, і калі прыняць яе толькі, скажам, у Мінску, можна і прагарэць...

— Безумоўна! Акрамя таго, у мяне ёсць ідэя стварэння цэнтра музычна-тэатральнага мастацтва. У правільнасці гэтай ідэі я пераканаўся ў час гэтай паездкі. Мяркуйце самі: у Нью-Йорку ёсць цэнтр Лінкальна, які аб'ядноўвае «Метраполітэн-опера», вялікую канцэртную залу, оперную і балетную сцэну, а таксама музей. У Вашынгтоне цэнтр Кенедзі аб'ядноўвае оперу і філарманічную залу на 2 700 месцаў (музычны кіраўнік — Мсціслаў Растраповіч) плюс тры драматычныя тэатры. Гэтыя цэнтры — велізарныя будынкі, ды справа не толькі ў памерах. Галоўнае — ідэя спалучэння розных жанраў у адных руках. Адзіная адміністрацыя, творчая і фінансавая сістэмы... Вось і падумалася: а чаму б у нас пад адным дахам не аб'яднаць ДАВТ БССР, харэаграфічнае вучылішча, оперную студыю, камерную сцэну. А калі б яшчэ нам аддалі Палац прафсаюзаў, дзе ёсць добрая зала з аркестравай ямай і вялікай сцэнай, мог бы атрымацца і дзіцячы музычны тэатр. Але на гэтым шляху, як непрыступны мур, узвышаюцца розныя ведамствы. Гораду між тым патрэбны дзіцячы музычны тэатр, а ў нас ёсць база, вытворчы камбінат, які ў стане такі тэатр падтрымаць...

Неяк неўпрыкмет наша гутарка пераключылася на «хатнія праблемы». Упершыню за шаснаццаць гадоў тэатр ехаў на гастролі ў Віцебск. Калі згадаць Магілёў, дзе ў 1988 годзе артысты тэатра выступілі ўпершыню за сорак гадоў, дык перапынак гэты не выглядае істотным. Да таго ж кіраўніцтва ДАВТа БССР усур'ёз разлічвала на значную дапамогу з боку гарадскіх улад Віцебска. В. В. Букань паведаміў, што запланаваныя страты ад гэтых гастроляў складаюць каля 60 тысяч рублёў, але ён спадзяваўся знайсці ў Віцебску спонсараў. Прызнацца, пра такое ў дачыненні да опернага тэатра я не чула.

І тут Васіль Васільевіч згадаў цікавую кнігу, якая зберагаецца ў «Метраполітэн-опера». У ёй значацца імёны ўсіх тых, хто ўнёс грошы ў фонд тэатра, а таксама памеры сум. У кнізе занатаваны ўзнос у дзевяць долараў, які зрабіў нейкі хлопчык, разбіўшы ўласную капілку, і ўзносы ў некалькі тысяч долараў.

Пра што гэта сведчыць? Пра тое, што амерыканцы больш дбаюць пра духоўнасць, выхаванне? І музеі там бясплатныя, і ў оперу, як расказваў В. Букань, ніхто сілком не цягне. Таму, можна, «Метраполітэн-опера», якая змяшчае 4 200 гледачоў, заўсёды (!) запоўненая. Дарэчы, дзіцячых спектакляў там наогул няма. Дзеці адразу ж пачынаюць выхоўвацца на класіцы. А гэта, згадзіцеся, зусім іншы падыход да станаўлення асобы...

Зноў корпаюся ў слоўніках, даведніках. «Менеджэр» — слова нібыта і зразумелае, і сярод некалькіх яго значэнняў — «гаспадар». Вось яно як! Сапраўды: у добрага гаспадара заўсёды ў хаце парадак!

Дарэчы, гастролі ДАВТа БССР у Віцебску прайшлі паспяхова. І запланаваныя страты не адбыліся: знайшліся ў нас і мецэнаты, і спонсары. Можаце тлумачыць гэтыя модныя сёння словы як вам пажадаецца, але вялікае мастацтва, нават маючы добрых гаспадароў, наўрад ці выжыве без падтрымкі. Вось чаму ў тэатры оперы і балета заснавана кніга, у якую з удзячнасцю занесены назвы віцебскіх прадпрыемстваў-мецэнатаў: панчошна-трыкатажны камбінат імя КІМ, Віцебскэнерга РЭУ, станкабудаўнічае ВА імя С. Кірава, камбінат шаўковых тканін, дывановы камбінат імя 50-годдзя Беларускай ССР...

Гутарку вяла Наталля КУЗНЯЦОВА.

Таццяна Кароткая

УРОКІ ЖЫЦЦЯ І ТВОРЧАСЦІ

Сёлета, калі кафедра народных інструментаў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі адзначала сваё 40-годдзе, аднаму з заснавальнікаў беларускай баяннай школы дацэнту Эльфрыдзе Мікалаеўне АЗАРЭВІЧ споўнілася 70 гадоў. Гэта дае нагоду азірнуцца на пройдзены шлях развіцця прафесійнага народнаінструментальнага выканаўства ў Беларусі і паразважаць пра ролю ў ім Э. Азарэвіч.

Яна — яркі прадстаўнік той плеяды майстроў, што сталі ля вытокаў прафесійнай музычнай адукацыі ў Беларусі. Гэта І. І. Жыновіч, Г. І. Жыхараў, П. К. Пагоцкі, Э. М. Лямбовіч, С. Л. Ратнер. Эльфрыда Мікалаеўна самаахвярна служыць прапагандзе музычнага мастацтва, падрыхтоўцы прафесійных музыкантаў — выканаўцаў і педагогаў, стварэнню педагагічнага і канцэртнага рэпертуару для баяна. Таленавіты педагог з бясспрэчным аўтарытэтам, яна вывела ў жыццё многіх сённяшніх выкладчыкаў кафедры. Наогул, цяжка адшукаць цяпер такі горад ці вобласць рэспублікі, дзе б не працавалі баяністы, так ці інакш звязаныя са школай Азарэвіч: гэта альбо яе вучні, альбо выхаванцы яе вучняў. Усе яны — людзі розныя, з уласнымі творчымі памкненнямі, але аб'ядноўвае іх школа, якая была створана іх настаўнікам.

Яна нарадзілася дзеля таго, каб быць педагогам. Яшчэ ў пачатку яе педагагічнай дзейнасці ў кансерваторыі прафесар І. Жыновіч, які тады загадваў кафедрай, адзначыў яе здзіўляючы такт у зносінах са студэнтамі, вядзенні ўрокаў, прыроджаны педагагічны талент. Музычны і педагагічны аўтарытэт Эльфрыды Мікалаеўны, які з часам толькі ўзрастаў, пацвердзіў слушнасць слоў, сказаных гэтым значным музыкантам і праніклівым чалавекам.

А ў тыя далёкія 30-ыя гады шаснаццацігадовая дзяўчына з Віцебшчыны, якая мела прыгожы голас, залічваецца на вакальнае аддзяленне Мінскага музычнага тэхнікума. «Кім я буду?» — пытае яна ў членаў экзаменацыйнай камісіі. «Артысткай», — адказалі ёй. Дзяўчына сумелася: «Я хачу быць педагогам!» І хутка Э. Азарэвіч перавялася на аддзяленне музычнага выхавання. Аднак канчатковы выбар яна зрабіла пазней, калі пачула, як іграе адзін з выкладчыкаў тэхнікума. З таго часу ўсё творчае жыццё Эльфрыды Мікалаеўны непарыўна звязана з баянам. І менавіта ёй лёс наканаваў пачаць падрыхтоўку прафесійных баяністаў — педагогаў і выканаўцаў.

— Аднавіўшы ў 1949 годзе спыненае вайной навучанне ў кансерваторыі, — згадвае Эльфрыда Мікалаеўна, — я амаль адначасова пачала тут і педагагічную дзейнасць. Мне, студэнтцы і педагогу-пачаткоўцу, даводзілася ў рабоце абапірацца на інтуіцыю, пракладваць шлях навобмацак, я вучылася і на сваіх вучнях, і на ўласных памылках. Тады метадычнай літаратуры для баяна амаль не было, таму адпраўным пунктам для тэарэтычнага асэнсавання пытанняў баяннага выканаўства служылі дасягненні фартэпіяннай, скрыпічнай і вакальнай методык. Шмат мне дала і распаўсюджаная ў той час форма правядзення акадэмічных канцэртаў з удзелам выканаўцаў розных спецыяльнасцей з наступным іх абмеркаваннем. Гэта заахвочвала да абагульненняў, аналізу ўсіх аспектаў выканальніцкага майстэрства. Я ўдзячная і сваім вучням, і тым музыкантам, да якіх звярталася па дапамогу ў вырашэнні творчых пытанняў, — І. Мусіну, І. Жыновічу, М. Бергеру, Ю. Ляцецкаму, М. Маславу. Я разумела, што складаны працэс прафесійнага навучання немагчымы без звароту да твораў, разнастайных па стылю, жанрах і тэхнічных асаблівасцях. Але ж баянны рэпертуар быў надзвычай бедны. У той час пачалася і мая карпатлівая работа па перакладанню для баяна твораў камернай і аркестравай музыкі. Асаблівую ўвагу я надавала беларускім творам, у якіх увасабляліся характэрныя інтанацыі песеннага і танцавальнага фальклору.

Лепшыя пачынанні Эльфрыды Азарэвіч вызначылі далейшы шлях развіцця баяннага мастацтва ў Беларусі. Яна пастаянна клапацілася пра стварэнне рэпертуару для баяна, перакладаючы творы рамантычнай, класічнай, сучаснай і асабліва беларускай музыкі, руплівa перапрацоўваючы нотны матэрыял з улікам інструментальнай спецыфікі. Яна плённа супрацоўнічала з кампазітарам Я. Глебавым, у выніку чаго была напісана выдатная

«Фантазія». Яна актыўна распрацоўвала актуальныя праблемы баяннай методыкі і тым самым вызначала агульны кірунак развіцця баяннай педагогікі, нястомна дапамагала выкладчыкам ДМШ і музычных вучылішчаў. Яна, нарэшце, кіравала аркестравымі калектывамі, якія давалі шмат канцэртаў, вяла курсы падрыхтоўкі кіраўнікоў мастацкай самадзейнасці, была артыстам аркестра народных інструментаў і салісткай радыёкамітэта. Але найбольшы хіба яе плён — гэта каля 70 вучняў, якія цяпер працягваюць лепшыя традыцыі педагога. Усе яны, упэўнена, і да гэтага часу зберaглі вялікую ўдзячнасць да сваёй настаўніцы.

— Нялёгкія былі нашы студэнцкія гады ў зруйнаваным пасляваенным Мінску, — успамінае У. Савіцкі, адзін з першых вучняў Эльфрыды Мікалаеўны яшчэ ў музычным тэхнікуме. — Але ў памяці светлымі старонкамі засталіся заняткі па спецыяльнасці. Эльфрыда Мікалаеўна прыходзіла на ўрокі засяроджанай, творча настроенай. Яе ўнутраная дысцыпліна, невычэрпны энтузіязм, аптымізм перадаваліся нам, студэнтам, дапамагалі больш «весела» ставіцца да былых нязручнасцей і ўсе сілы скіроўваць на навучанне музыцы. Якія гэта былі ўрокі! Свята натхнення, творчасці, пошукаў. Менавіта ў такой абстаноўцы і раскрываліся да канца індывідуальнасці маладых музыкантаў, іх творчы патэнцыял. Мы ведалі: побач быў далікатны, удумлівы музыкант, якога мы паважалі і якому мы давяралі. Нядзіўна, што нам хацелася выканаць пастаўленую задачу як мага лепш, падаць музыку эмацыянальна, падкрэсліўшы ўсе штрыхі, адзначыўшы ўсе нюансы. Яе патрабавальнасць да вучняў спалучалася з чуллівасцю і індывідуальным падыходам да кожнага, уменнем заўважыць, выявіць і развіць адоранасць, заахвоціць да ўпартай працы.

— Цеплыня душы нашай настаўніцы, чалавечнасць, — адзначыў Э. Лямбовіч, — усталявалі паміж намі духоўную блізкасць. Мы спяшаліся да яе, як да маці, старэйшага за нас таварыша. Кожная сустрэча з настаўніцай, чалавекам высокай культуры і шырокай эрудыцыі, набліжала нас да вытокаў мудрасці. Яе праніклівы розум і багаты жыццёвы вопыт дазвалялі глыбока зазіраць у сутнасць з'яў і заўсёды знаходзіць слушныя парады.

— За многае ўдзячны ёй, — гаворыць Р. Назаранка. — 30 гадоў мінула з таго часу, але і цяпер ва ўладзе той цёплай атмасферы, якую ўмела стварaць у класе гэтая добрая, цярплівая жанчына. Яна заўсёды імкнулася прапанаваць творы малавядомыя і складаныя. Затое і «пакутавалі» мы над імі па-сапраўднаму, і калі невядомае нарэшце рабілася даступным, мы перажывалі імгненні шчасця. Эльфрыда Мікалаеўна дамагалася ад нас не толькі мастацкага выканання, а творчасці. Казаць, што яна выхоўвала музыкантаў, — мала. Яна выхоўвала мастакоў.

Мы ж, студэнты 60-ых гадоў, якім пашчасціла вучыцца ў класе Э. Азарэвіч, бачылі ў бязмежнай адданасці настаўніка сваёй прафесіі, у служэнні не асабістым інтарэсам, а інтарэсам мастацтва ўзорнае стаўленне да абранай справы. Высокія прафесійныя якасці і маральныя прынцыпы настаўніка выклікалі да яе павагу і любоў. Мэты, пастаўленыя перад намі, былі дакладныя: сваёй дзейнасцю спрыяць развіццю баяннай школы як адной з частак савецкага камернаінструментальнага мастацтва, пастаянна ўдасканальваць веды, імкнуцца да прафесійнага росту. Багатая інтуіцыя Эльфрыды Мікалаеўны дапамагала нам вызначыць ва ўроку найбольш істотныя аспекты, а яе інтэлігентнасць, шчырасць, нязменная добразычлівасць рабілі на нас вялікае ўражанне. Асабліва нам імпанавалі яе дасціпнасць і ўменне адказаць, тонкія жарты, гуллівыя падтэксты ў яе гутарках.

Адна з найбольш каштоўных якасцей Азарэвіч-педагога — уменне раскрыць і развіць індывідуальнасць вучня. Ніколі ў яе класе не паўтараліся інтэрпрэтацыі вядомых твораў. Эльфрыда Мікалаеўна ведала, калі трэба тлумачыць падрабязна, а калі і патрабаваць большай самастойнасці. Таму кожны з яе выхаванцаў крочыў уласным шляхам. У некаторых яна развівала аналітычнае мысленне і заўсёды знаходзіла тое, за што можна было падтрымаць вучня. У другіх адшуквала слабыя месцы і з добразычлівай патрабавальнасцю паказвала недахопы. Інтуітыўнае выканаўства яна ператварала ў глыбока асэнсаванае і вяла маладых музыкантаў да разумення законаў выканальніцкага майстэрства.

І мы не толькі працавалі над ім у нейкім азарэнні, вывучалі тэорыю выканальніцтва сумежных спецыяльнасцей, жадаючы спасцігнуць усё тое, што тычылася нашай прафесіі. Мы імкнуліся самі сцвердзіць сябе ва ўзбагачэнні рэпертуару, вырашэнні праблем методыкі. Невыпадкова з нашага класа выйшлі спецыялісты, якія робяць важкі ўклад у канцэртнае выканаўства, развіццё тэорыі выканальніцкага мастацтва на баяне, методыку выкладання, стварэнне баяннага рэпертуару. Гэта В. Чабан, цяпер — дацэнт кансерваторыі, кандыдат мастацтвазнаўства, першы сярод баяністаў кафедры, які скончыў аспірантуру. З'яўляючыся вядомым выканаўцам, салістам філармоніі, ён здолеў узняць на належную вышыню і тэарэтычныя праблемы баяннага выканаўства, у выніку чаго з'явілася дысертацыя, прысвечаная пытанням інтэрпрэтатарскага майстэрства. Кіруючы баянным аркестрам кансерваторыі, ён стварыў для яго шэраг высокамастацкіх аранжыровак.

Дзякуючы творчым сувязям дацэнта Г. Мандруса з беларускімі кампазітарамі беларускі баянны рэпертуар папоўніўся арыгінальнымі творамі, уключанымі ў выдадзеныя ім зборнікі. Шмат робяць для развіцця аркестравага і ансамблевага рэпертуару старшыя выкладчыкі Э. Лямбовіч і Р. Назаранка. У. Савіцкі, дацэнт Мінскага інстытута культуры, шмат часу аддае выданню метадычных дапаможнікаў, рэпертуарных зборнікаў.

Значная канцэртная дзейнасць прадстаўнікоў школы Э. Азарэвіч па лініі філармоніі, Дзяржтэлерадыё, Саюза кампазітараў, у складзе аркестравых калектываў рэспублікі. На працягу дзесяці гадоў вялікую канцэртную работу выконваў квартэт баяністаў — выкладчыкаў БДК пад кіраўніцтвам Э. Лямбовіча, працягвае паспяхова выступаць трыо кансерваторыі, квартэт Гомельскай філармоніі пад кіраўніцтвам Б. Давыдава, ансамблі баяністаў музычных вучылішчаў Мінска, Віцебска, Наваполацка, Брэста, мінскіх педагагічнага і інстытута культуры, ДМШ № 8 і інш.

Закладзены трывалы падмурак беларускай баяннай школы. Пра гэта сведчаць значныя дасягненні ў прафесійным выканаўстве, папаўненне рэпертуару. Многія выпускнікі кафедры зрабіліся вядомымі дзеячамі народнаінструментальнага мастацтва. Перадумовай далейшага развіцця баяннай школы з'яўляецца вырашэнне набалелых праблем — выяўлення нацыянальных рысаў у беларускім баянным выканаўстве, арыгінальнага беларускага рэпертуару і праблемы інструментарыя.

Віншуючы і шануючы Эльфрыду Мікалаеўну, хочацца выказаць ёй самыя цёплыя словы падзякі за працу, якая так і не была, мне здаецца, годна адзначана кіраўніцтвам кансерваторыі, за яе надзвычай вялікі ўклад у развіццё народнаінструментальнага мастацтва ў Беларусі.

Фота з архіва аўтара.

Данчык і Леанід Барткевіч.

НАША ГАСЦЕЎНЯ

Дзмітрый Падбярэзскі

ДАНЧЫК ВАЧЫМА МАЦІ

Чуткі пра візіт у Мінск Багдана Андрусішына, больш вядомага па артыстычнаму псеўданіму Данчык, пайшлі даўно. Яго тут чакалі. І невыпадкова: творчасць гэтага амерыканскага спевака беларускага паходжання вось ужо шмат гадоў выклікае ў рэспубліцы павышаную цікавасць і нават пэўны ажыятаж. Нешматлікія экземпляры пласцінак Данчыка, якія рознымі шляхамі трапілі на яго бацькаўшчыну, шмат разоў перапісваліся на магнітафонную стужку, але непасрэднае знаёмства з выканаўцам доўгі час было немагчыма. На афіцыйным жа ўзроўні Данчык нібыта наогул не існаваў. І толькі ў апошні час з'явілася магчымасць для яго прыезду ў Мінск дзякуючы перш за ўсё асабістай ініцыятыве спевака Леаніда Барткевіча.

І вось Данчык у Мінску. Натоўп людзей на пероне вакзала, песня і воклічы ў прывітанне, перапоўненыя залы ў час выступленняў і сустрэч выканаўцы з мясцовай публікай, анонсы і водгукі ў прэсе. Разам з тым агульная ўсхваляванасць, якая суправаджала Данчыка на кожным кроку, у мяне асабіста выклікала пэўную насцярогу: гэта мне дужа нагадвала вэрхал, які час ад часу ўздымаюць фанаты якой-небудзь рок-групы вакол сваіх куміраў (а ў такім выпадку ўласна артыстычныя якасці самі сабой адступаюць на другі план).

Магчыма, у дачыненні да Данчыка я і памыляюся. І каб высветліць гэта, я вырашыў задаць яму некалькі пытанняў. Але зрабіць гэта было няпроста: спевака ўвесь час акружалі розныя людзі, і знайсці хоць бы паўгадзіны вольнага ад ягоных сустрэч часу было проста немагчыма. І тады я вырашыў пагутарыць з яго маці, спадарыняй Юляй, — так мне параіў звярнуцца Леанід Барткевіч да гэтай гожай, разважлівай жанчыны, адзін знешні выгляд якой прыцягваў погляд, таму што выпраменьваў нейкую ўнутраную моц, упэўненасць і зразумелую гордасць за сына. Падумалася, што яе адказы могуць быць не менш цікавыя, чым адказы самога Данчыка...

— Як вы ўспрымаеце аказаны Данчыку і вам прыём, водгукі на ваш прыезд сродкаў масавай інфармацыі?

— Мы ніколі нават не ўяўлялі, што нам будзе аказаны такі прыём. Прыём надзвычай добры, цудоўны, вельмі цёплы, нас сустракалі прыязныя людзі, і Данчык быў вельмі задаволены.

— Цікава, чым бы вы маглі гэта растлумачыць?

— Мне здаецца, што гэта акурат ёсць такое адраджэнне беларускае, калі ёсць магчымасць вярнуць значэнне мовы, больш пераканаць людзей у значнасці сваёй культуры, спадчыны. Напэўна, гэта ўсё

спрыяла таму, што людзі так цёпла нас сустракалі, захопленыя Данчыкам.

— Спадарыня Юля, калі ласка, некалькі слоў пра тое, якога вы роду і адкуль родам?

— Нарадзілася я ў Менску ў сям'і Луцкевічаў, мая маці была з дому Шабуняў і таксама нарадзілася ў Менску. Мой муж, Данчыкаў бацька, гэткі ж, як і мы, эмігрант, народжаны на Украіне. Пажаніліся мы ў 1954 годзе пасля таго, як прыехалі ў Амэрыку. У нас двое сыноў, старэйшага брата Данчыка завуць Юра, ён працуе адвакатам.

— Таксама спявае?

— Не!

— А калі вы заўважылі, што Данчык горнецца да песняў?

— Яму было гадоў пяць-шэсць, калі ён пачаў нешта там спяваць. Прычым адразу ж ён спяваў і прыгожа, і вельмі высока браў. Тады ў нас пачалі гаварыць, што як у яго зменіцца голас, дык усё прападзе, не будзе ўжо гэтага высокага тэнару. А выйшла ўсё наадварот. У дзяцінстве ён часта слухаў радыё і пасля паўтараў самыя звычайныя песні, часцей за ўсё амэрыканскія. Шмат спяваў і беларускіх песень. Я хутка зразумела, што ў ён ёсць і акцёрскія схільнасці: Данчык часта пераапранаўся ў розныя касцюмы, разыгрываў нейкія сцэнкі, але мы не вельмі гэтаму прысвячалі ўвагі. Проста таму, што здольных людзей шмат. А дзеля таго, каб у Амэрыцы сапраўды выбіцца, трэба шмат працаваць, мець шмат грошай. Таму мы думалі, што найважней даць яму добрую асвету, каб ён меў нейкі фах і мог зарабляць сабе на жыццё.

— Якім жа чынам да Данчыка траплялі песні, якія потым былі запісаны на пласцінкі? У прыватнасці, «Калыханка» Юрыя Савіна, якая ў свой час заканчвала ў нас вячэрнюю казку для маленькіх? Дзе яе пачуў Данчык?

— Усё значна прасцей, чым вы думаеце. Гэтая песня трапіла ў Амэрыку з дапамогай газеты «Ніва». Голас у Данчыка змяніўся ва ўзросце шаснаццаці гадоў. Новы яго голас быў трошкі дзіўны, але я бачыла, што ён любіць спяваць, таму заахвочвала яго да гэтага. Аднойчы амэрыканскія беларусы наладзілі нейкі спеўны конкурс. Данчык паехаў і заспяваў там дзве песні: «Зорка Вэнэра» і «Ручнікі». Але апошняй ён не ад «Песняроў» навучыўся, мы мелі кружэлку ад вас, песню нейкая жанчына спявала. Данчык на конкурсе заняў першае месца, быў вельмі задаволены, пачаў нават трошкі лепш спяваць, але першая ягоная кружэлка, што выйшла, была больш аматарская. Ён не браў ніякіх лекцый спеву. А пасля таго як з'явілася гэтая кружэлка, яму падказалі, што варта было б падвучыцца. Ён пачаў браць лекцыі і выдаў пасля другую кружэлку, «Я ад вас далёка».

— Дык што ж такое сёння для Данчыка беларускія песні — хобі ці другая прафесія?

— Я б сказала, што другая прафесія. Не хобі. Тое, што ён выдаў тры кружэлкі, і тое, што ён часта выступае, пацвярджае гэта. Ён нават вымушаны часам адмаўляцца ад выступленняў, бо не заўсёды мае магчымасць. Ён спявае найменш раз на месяц, але мусіць адмаўляць, калі трэба ехаць задалёка. Але звычайна гэта не тое што цэлы канцэрт, а дадатак. Апрача яго, спяваюць і іншыя. Выступае ён звычайна сам (адзін — **Рэд.**) пад гітару, а калі запісваў песні для плыт, спецыяльна запрашаў музыкантаў.

Некалькі слоў ад сябе

Вось у гэтых словах і трэба, думаецца, шукаць сакрэт феномена Данчыка. Бо на яго радзіме агульную ўвагу перш-наперш прыцягнуў той факт, што чалавек, які нарадзіўся далёка ад Беларусі, не страціў адчування бацькаўшчыны, чым ён выгодна адрозніваецца ад мноства іншых беларусаў. Тых, якія, жывучы ў Беларусі, даўно забыліся на нацыянальную культуру, мастацтва. Тых, якія купальскія і жніўныя песні прамянялі на эстрадныя сурагаты. Не, я зусім не збіраюся катэгарычна адмаўляць эстраду, але душа народа зберагаецца ўсё ж не ў шлягерах. Данчык жа ў Амерыцы нават пры яго не такіх ужо выключных здольнасцях мог бы зрабіць пэўную кар'еру тыповага папулярнага спевака. Але не зрабіў, бо прысвяціў сябе не матэрыяльнаму, а духоўнаму. А нас столькі гадоў пераконвалі, што ў Амерыцы ўсё вымяраецца доларам...

Гэтая духоўнасць — таксама адзін з сакрэтаў Данчыка. Таму і наступнае маё пытанне да яго маці было, мне здаецца, натуральнае і зразумелае.

— Як вы, маці, можаце ацаніць здольнасці ўласнага сына як спевака? Што б вы адзначылі перш за ўсё?

— Я не ёсць такі вельмі добры крытык, але мне здаецца, што ў яго спецыяльны голас. Данчык адрозніваецца ад другіх спевакоў шырокім дыяпазонам голасу, можа браць добра і высокія ноты, і нізкія. Па-другое, у яго голасе ёсць нейкая задушэўнасць, шмат пачуцця, і гэта робіць яго такім нейкім спецыяльным спеваком. Безумоўна, лепей было б, калі б ён мог яшчэ больш вучыцца, больш прысвячаць музыцы часу, але для гэтага няма магчымасці. Калі ён працуе сем ці восем гадзін, дык дадому прыходзіць вычарпаны. Трэба і некуды выйсці, і з сябрамі сустрэцца, і тады на музыку вельмі мала часу застаецца.

— Спадарыня Юля! Мне хочацца задаць вам можа і нечаканае, але для мяне асабіста вельмі важнае пытанне. Ці не ўзнікла ў вас такое адчуванне, што некаторыя ўспрымаюць Данчыка як нейкую экзотыку і бачаць у ім не спевака, а амерыканца, які спявае па-беларуску.

— У пэўнай меры гэта, магчыма, так і ёсць. Можа, і я памыляюся, ды мне так таксама здаецца. Але не зусім. Усё ж яго ўспрымаюць добра, таму што ён падабаецца, спявае па-беларуску і голас мае прыгожы. Але што найбольш істотнае, ён мае беларускае пачуццё.

Некалькі слоў ад сябе

Я яшчэ раз папрасіў прабачэння за гэтае пытанне. Але яно таксама не было выпадковае. Ведаючы, як наведваюцца канцэрты ў Мінску, магу гарантаваць, што канцэрты такіх калектываў, як «Жывіца» ці «Свята», напэўна б не сабралі поўнай залы. Прыехаў Данчык — і аншлагі. Таму мне цікава было, як гэта магла растлумачваць сама маці.

Хацелася б адзначыць і наступнае. На канцэрце Данчык зрабіў на мяне большае ўражанне, чым яго пласцінка «Я ад вас далёка». У запісе ён, прызнацца, выглядаў менш пераканальна: высокі голас гучаў трошкі няўпэўнена і неяк суха, аднастайна: аранжыроўкі запісаных песень не вызначаліся вынаходлівасцю і арыгінальнасцю. Тэхнічны бок запісу таксама не мог прэтэндаваць на высокі ўзровень. Карацей кажучы, нават па нашых мерках гэта была работа сярэдняй рукі выканаўцы.

Канцэрт жа паказаў Данчыка з іншага боку. Безумоўны прыродны артыстызм, упэўненасць у сабе і зайздросная раскаванасць, зусім не ўласцівая беларусам. Голас у яго ўсё ж невялікі, але вось тое самае «беларускае пачуццё», якое адзначыла спадарыня Юля, надавала Данчыку прывабнасці. Да таго ж шчаслівая ўсмешка з адценнем нечаканага здзіўлення дапамагала стварыць у зале тую атмасферу, калі пачынаеш не зважаць на прафесійнасць выканання. Галоўным было тое, што спявак адкрыта і сумленна дзяліўся з публікай усім тым, на што ён быў здатны.

— Данчык паведаміў на канцэрце, што на запіс пласцінкі ён меў усяго 20 тысяч долараў. Зразумела, гэта не тыя грошы, пры якіх можна чакаць плённых вынікаў. Але ці толькі недахоп грошай, можа былі якія іншыя прычыны, што паўплывалі на мастацкі бок запісаў?

— Толькі адсутнасць неабходнай сумы. Данчык быў вымушаны ўсё зрабіць дзеля таго, каб запіс каштаваў як можна менш. Бо калі сапраўды наймаць такіх фахоўцаў (прафесіяналаў — **Рэд.**) амэрыканскіх, дык гэта каштуе страшных грошаў.

— Цікава, ці не ўзнікала ў Данчыка задума неяк паклапаціцца пра тое, каб правесці ў студыі значна больш часу, папрацаваць над запісамі не спяшаючыся з мэтай выдаць сапраўды высокамастацкую пласцінку, магчыма, нават з разлікам на камерцыйны поспех?

— У такім выпадку ён мусіў бы спяваць на розных мовах, а не толькі на беларускай. Адна беларуская не прайшла б. Кружэлка павінна была б быць інтэрнацыянальнай.

— Я так разумею, што ўмовы музычнага рынку дыктуюць сваё. Варта згадаць хоць бы іспанца Хуліо Іглесіаса, які пасля таго як перабраўся ў Амерыку, быў вымушаны спяваць па-англійску... Ці размаўлялі з вамі хто-небудзь з афіцыйных асоб наконт таго, каб пласцінкі Данчыка былі перавыдадзены ў нашай краіне?

— Не, са мной пра гэта ніхто не гаварыў. Можа, з Данчыкам і гаварылі, але са мной — не. Адно толькі ведаю, што апошнюю кружэлку, якую Данчык напеў разам з Лёнем, ён прывёз з сабой і што калі захоча, дык яе можна тут адбіць. Яна ж цалкам ужо прыгатавана.

— Я думаю, што са згоды Данчыка наша радыё дасць у эфір пласцінку, і многія жыхары рэспублікі здолеюць пачуць сумесны запіс Данчыка і Леаніда Барткевіча... Мяне вось што яшчэ цікавіць: ці ў вашай сям'і размаўляюць па-руску?

— Я часам чую, як па тэлефоне зазвоніць да мамы нехта са знаёмых расійцаў, дык яна стараецца гаварыць па-расійску. Данчык тады кажа: «Бабця, у цябе такі жахлівы акцэнт рускі, як ты гаворыш!» Яна наогул граматычна правільна гаворыць, адно што толькі з такім акцэнтам. Мы ж у сям'і цэлы час гаворым па-беларуску.

— Каб наведаць радзіму, вы былі вымушаны чакаць дванаццаць гадоў. Гэта тлумачыцца толькі пазіцыяй мясцовых беларускіх уладаў ці былі і іншыя перашкоды?

— Мы маглі прыехаць кожны мамэнт, кожную хвіліну маглі выехаць. У нас жа для гэтага нічога не патрэбна, толькі пашпарт атрымаць — і ўсё! Але не было магчымасцяў аніякіх, і не толькі гэтыя дванаццаць гадоў, але і перад гэтым. Пасля таго як у Амэрыцы адбылося знаёмства «Песняроў» з Данчыкам, толькі адзін Лявон падтрымліваў з намі кантакты. Я думаю, што іншыя трошкі баяліся...

— Што ж, тут тлумачэнні могуць быць самыя розныя... Ці назапашвае цяпер Данчык рэпертуар наступнай пласцінкі, ці ёсць такія планы?

— Я чула, што яны з Лявонам пра нешта такое гаварылі, ужо адбіралі нейкія песні. Але хутка, напэўна, новая кружэлка не з'явіцца, бо яе падрыхтоўка возьме шмат часу.

— З кім жа ён сябруе ў Амерыцы?

— Сябры ў Данчыка розныя. Ёсць сябры і па працы, ёсць і беларусы. У лістападзе, пасля таго, як мы вернемся, ён збіраецца выбрацца на нарты (катацца на лыжах — **Рэд.**), ці, як сказаў Сяржук Сокалаў-Воюш, на ірты.

— Ці дапамагаюць Данчыку ў Амерыцы тыя беларусы, якія ведаюць яго, ці звязаны яны паміж сабой?

— Іх дапамога вельмі істотная. Без іх Данчык нічога б не зрабіў. Цяпер жа ён, паколькі ягоны бацька украінец, заняты новай работай. Там на яго таксама ўсё націскаюць, бо ён спявае часам і ўкраінцаў, дык яго пытаюць, калі будзе ўжо украінская плыта? Вось ён і пачаў яе рыхтаваць і палавіну ўжо зрабіў, але як прыехаў да нас Лявон, ён мусіў быў перарваць работу. Для таго каб зрабіць другую палавіну, трэба шукаць час. З украінскай кружэлкай будзе лепей, таму што вялікая эміграцыя ў Амэрыцы, і Данчык на плыце нават заробіць, бо выдаваць яе будзе за ўласны кошт. З беларускіх першую ён зрабіў за свой кошт, а дзве наступныя ўжо за грамадскія грошы.

— Што найбольш важнае вы павезяце з сабой з радзімы?

— Па-першае, гэта кніжкі. Мы ўжо атрымалі вельмі шмат цікавых кніжак. Нам падаравалі і Скарыну, і мноства іншых кніг, якіх я яшчэ не мела часу разглядаць, — так іх многа. Па-другое, я хацела б узяць з сабой такія шкатулкі, што маюць арнамент, выкладзены саломкай. Вельмі прыемныя і падарункі Данчыку: беларуская кашуля, пас — каштоўныя для нас рэчы. А ў Полацку мне падаравалі старадаўні ручнік.

Некалькі слоў ад сябе

Канцэрты Данчыка ў Мінску, у якіх удзельнічалі Леанід Барткевіч і Сяржук Сокалаў-Воюш, ператварыліся ў нешта больш значнае, чым проста выступленні спевакоў перад публікай. І я не ўзяў бы на сябе адказнасць тлумачыць гэта толькі артыстычнымі якасцямі Данчыка, які ў гэтым выпадку зрабіўся нечым накшталт сімвала тых змен, якія хоць і не вельмі хутка, але ўсё ж адбываюцца ў справе адраджэння нацыянальнай свядомасці беларусаў.

Спадарыня Юля.

Фота Ц. Грыба.

Каб было беларускае кіно

З кінарэжысёрам Міхаілам ПТАШУКОМ гутарыць наш пазаштатны карэспандэнт Мікалай МАНОХІН

М. Манохін: Міхаіл Мікалаевіч, апошнім часам усё часцей не толькі ў рэспубліканскім, але і ў цэнтральным друку пачалі з'яўляцца трывожныя сігналы пра нібыта катастрафічны стан беларускага кіно: маўляў, вядомыя ў мінулым кінарэжысёры выдыхнуліся, драматургі ў поўнай разгубленасці і быццам бы недалёка той час, калі наступіць ледзь не банкруцтва кінамастацтва нашай рэспублікі. Што вы думаеце пра ўсё гэта?

М. Пташук: Перш за ўсё я не веру ў шчырасць такіх «трывожных сігналаў». І ўвогуле, калі пачынаюць празмерна гучна крычаць, я заўсёды задаю сабе пытанне: хто крычыць і чаму крычыць? Агульнавядома ж, што смелы і моцны ніколі не кідаецца ў паніку і марна не губляе энергію на крык, ён — дзейнічае. А ў нас часам так званыя «добразычліўцы» нагадваюць мне аднаго героя з фільма сталінскай эпохі, які, з'яўляючыся нейкім надцатым інструктарам па сельскай гаспадарцы, бег спераду сейбіта і паказваў, куды трэба кідаць чарговую жменю зярнят. Тое, што беларускае кіно набыло пэўную вядомасць у краіне менавіта на нацыянальнай драматургічнай аснове,— гэта бясспрэчна. І тое, што сёння ў нас ва ўвасабленні сучаснай тэматыкі поўны «пракол», ведаюць не толькі самі кінематаграфісты і крытыкі, але і ахоўнікі з прапускнога бюро кінастудыі, нават, здаецца, уся пажарная каманда. Крычаць жа нашы «добразычліўцы», думаецца, з адзінай мэтай: калі «тапелец» выплыве, яны заявяць, што, маўляў, мы таксама дапамагалі, крычалі на беразе, каб той не глытаў шмат вады і часцей працаваў рукамі і нагамі...

Ужо вядома не толькі ў нас у краіне, але і ва ўсім свеце, што перабудова вельмі высока ўзняла перад намі планку. І пераадолець, узяць яе з ходу — немагчыма.

Так, нас апярэдзілі публіцысты, але яны такім чынам адкрылі шляхі мастакам да ўвасаблення многіх забароненых яшчэ нядаўна тэм. Што ж, і дзякуй богу! Цяпер на ўсесаюзны экран павалілі фільмы, якія расказваюць пра наркаманаў, злодзеяў, прастытутак — пра дно. І шмат хто ўспрымае гэта як наватарства, мастакоўскую смеласць, усклікаючы: «Ах, як гэта здорава! У нас такога яшчэ не было!» Але адначасова: «Гэта ж трэба! У Маскве, Адэсе, на іншых кінастудыях могуць і ўмеюць, а нашы беларусы не ў стане паказаць хоць бы адну, якую-небудзь дамарошчаную...». Тое, чым многія сёння захапляюцца, што называюць «новым словам» у мастацтве, старое як свет. На Захадзе ўсё гэта ўжо мінула, набіла пэўную аскоміну; там нікога ўжо не здзівіш ні аголенымі жанчынамі, ні палавымі гульнямі на экране. У нас жа пакуль, як пераходны этап, гэта заканамерна. Мы павінны перахварэць і на гэта. У многіх мастакоў была ўнутраная неабходнасць выказацца пра гэты боль грамадства. Выкажуцца. Але далейшага развіцця такі кінематограф не атрымае, я ўпэўнены ў гэтым. Кіно, як агульнасаюзнае, так і нацыянальнае, будзе развівацца на ідэалах рускай і беларускай літаратур, пласт за пластом раскрываць духоўную сутнасць грамадства, знаходзіць там, як ў жыватворнай крыніцы, маральную сілу чалавецтва.

Пакуль менавіта гэтай сутнасці нашаму кіно і не хапае. Каб пераадолець рэкордную для нас планку, патрэбны не толькі сіла і спрыт, але і ўпэўнены мэтанакіраваны разгон. Мне здаецца, мы цяпер знаходзімся ў стадыі актыўнага разгону. Планка будзе ўзята! Але адразу ж з'явіцца новая, больш высокая. Такая ўжо дыялектыка мастацтва...

М. М.: Нярэдка даводзіцца чуць ад шматлікіх гледачоў пытанні, нават горкія папрокі: чаму на кінастудыі «Беларусьфільм» здымаюцца артысты, можна сказаць, з усіх канцоў Савецкага Саюза, акрамя нашых, беларускіх?

М. П.: Растлумачу. Кінаакцёр — гэта рэдкая, унікальная прафесія. Пры ўсёй маёй павазе да прафесіі акцёра тэатра павінен прызнацца, што гэта зусім розныя прафесіі, хоць, здавалася б, акцёр — усюды акцёр.

Прафесію рэжысёра часам параўноўваюць з прафесіяй дырыжора. Пагодзімся: падабенства ёсць. І вось, уявіце сабе, дырыжор, які рыхтуецца дырыжыраваць вялікім сімфанічным аркестрам, на рэпетыцыі раптам даведваецца, што трое з музыкантаў вельмі слаба валодаюць інструментамі, а першая скрыпка ўвогуле не ведае нот... Можна прывесці дзесяткі прыкладаў літаральна з усіх, без выключэння, кінастудый краіны, у тым ліку і нашай, калі акцёр тэатра паспяхова праходзіў фота- і кінапробы, пачынаў здымацца, а праз пэўны час высвятлялася, што ён элементарна «не цягне». І не таму, што не хоча або не можа,— не ўмее! А кіно ж — гэта акрамя ўсяго планавая вытворчасць. І калі рэжысёр раз-два запар не ўпісваецца ў агульны графік кінастудыі, здымаючы свае фільмы, то «аргвывады» непазбежныя...

Кожны павінен займацца сваёй справай. Акцёр, калі ён пасапраўднаму любіць сваю прафесію, абавязаны заўсёды быць у форме. Натуральна, што акцёры сталічных гарадоў здымаюцца больш, чым, скажам, акцёры Гродна або Брэста. Апошніх калі і займаюць у кіно, то на ролях другарадных, эпізадычных, галоўныя ж, як правіла, аддаюцца сапраўдным прафесіяналам. Так што, паводле А. Блока: «Актёры, правьте ремесло!»

М. М.: А калі драматургія патрабуе нацыянальнага каларыту?

М. П.: Гэта іншая і, на мой погляд, асноўная праблема. Мы часам гаворым: беларускі акцёр. Але што мы маем на ўвазе пры гэтым? Вось, напрыклад, Павел Кармунін — ён беларускі акцёр? Я люблю гэтага вельмі абаяльнага, мяккага, арганічнага артыста, але... ён не беларускі акцёр. Яго тыпаж, «генетыка твару» — не беларускія. А ён вельмі часта на экране выдаецца за ўзор беларуса. У фільме «Красная плошча», напрыклад, ён гаворыць на нейкай незразумелай мове: не беларускай, не ўкраінскай. І гэта выдаецца за вобраз беларуса! Прабачце, але мне сорамна за такі вобраз. Я так разумею: ёсць акцёры, якія працуюць у Беларусі, і ёсць беларускія акцёры. Гэта розныя паняцці. Вось Г. Гарбука, Г. Макараву, С. Станюту ні з кім не зблытаеш — гэта беларускія артысты, бо ў іх ёсць свае, толькі ім уласцівыя глыбокія карані. Чалавек, які прыехаў да нас з Сібіры, няхай нават і вельмі таленавіты, і які засвоіў беларускую мову, ніколі не будзе беларускім артыстам (яскравы прыклад — Раман Філіпаў). Таму што — хоча ён таго ці не — ён нясе ў сабе, у сваёй істоце, сваёй генетыцы нешта зусім іншароднае нашаму беларускаму, карэннаму. Пра гэта трэба памятаць. І пра гэта не трэба баяцца гаварыць, не трэба, што яшчэ горш, гаварыць шэптам, азіраючыся навокал, як было да нядаўняга часу.

Мне здаецца, што наш актыўны шэпт і частае азіранне па баках адпудзілі ад нашай кінастудыі не толькі беларускіх пісьменнікаў, але і мастакоў. Уявіце сабе, калі б на мастацкім савеце ў нас сядзелі Янка Брыль, Уладзімір Стальмашонак — наколькі б адразу павысіўся ўзровень вырашэння праблем! Быў бы зусім іншы пункт адліку! А то да чаго ўжо дайшло? Некаторыя мастакі прыязджаюць да нас і паказваюць Беларусь такой, як Сібір. Часам дзіву даешся і пытаешся — не шэптам, з пэўнай горыччу: адкуль гэта ў вас, дзе вы такое бачылі? Бо Беларусь у іх уяўленні (у эскізах) — гэта хаты з нячэсаных бярвёнаў, паміж якімі тырчыць пафарбаваны мох. Мне робіцца сорамна — не за сваю рэспубліку, бо я нарадзіўся і вырас у вёсцы і ў нашых хатах заўсёды былі чысціня і парадак, а за тых інтэрпрэтатараў беларускай вёскі, якія пераконваюць мяне, што Беларусь была менавіта такой, якой яны яе сабе ўяўляюць. Чамусьці лічыцца, што ў нас хата заўсёды брудная. І ўжо зрабілася нормай на студыі: раз вёска — значыць усё бруднае. Я не ведаю, адкуль гэта прынесена. Для Беларусі гэта выключэнне. Мы ўсё ж знаходзімся паміж Захадам і Расіяй, і наша культура з'яўляецца не простым сплавам дзвюх культур, яна з'яўляецца нейкай трэцяй культурай, адметнай і ад рускай, і ад польскай. Дарэчы, справа з мастакамі на кінастудыі вельмі складаная. Мы цяпер знаходзімся ў такім становішчы, што ў нас няма ніводнага беларускага мастака. І ўвогуле, паколькі мы закранулі праблему праблем — кадравую палітыку на «Беларусьфільме», то вазьму на сябе смеласць сказаць: тут мы дайшлі да ручкі. Далей так ісці нельга!

М. М.: А ў чым вам бачыцца прычына такога становішча?

М. П.: Я лічу, што найвялікшую шкоду нашаму нацыянальнаму кінематографу нанесла Дзяржкіно БССР. За васемнаццаць гадоў яно пальцам не паварушыла для вырашэння найважнейшай праблемы — падрыхтоўкі нацыянальных кадраў. Не раз даводзілася выслухваць ад яго супрацоўнікаў: «Мы едзем у ВГІК адбіраць маладых спецыялістаў». Але для чаго гэтыя маладыя спецыялісты? Для беларускага нацыянальнага кінематографа? Але ж яны ні мовы не ведаюць, ні культуры нашай, а галоўнае — нават не імкнуцца іх ведаць. І яны будуць здымаць карціны пра Беларусь! Ды як гэта магчыма?!

Уявіце сабе: што было б, калі б Літва, Латвія, Грузія ездзілі кожны год у ВГІК «набіраць спецыялістаў»? Ці не адсюль і пачынаюцца ўсе беды нашага нацыянальнага кіно з усімі, як кажуць, вялікімі і малымі нюансамі па ўсіх пазіцыях: ад адміністрацыйных да творчых звёнаў кінавытворчасці?

М. М.: Калі мы ўжо загаварылі пра падрыхтоўку маладых кадраў для нашай кінематаграфіі, дык ці не маглі б вы назваць аднаго-двух маладых спецыялістаў, якія паспелі ўжо зарэкамендаваць сябе і ёсць спадзяванне, што яны паспрыяюць адраджэнню нацыянальнага кіно рэспублікі?

М. П.: Я асабіста шмат надзей ускладаю на нашага маладога рэжысёра Аляксандра Мароза. Ён вельмі ўдала пачаў: яго дыпломны фільм атрымаў Гран-пры на міжнародным кінафестывалі. Цяпер ён здымае карціну паводле аповесці В. Быкава «Круглянскі мост». Гэта даволі складаны твор. Але па тым, як ён мне расказваў пра сваю задумку, якімі мастацкімі сродкамі мяркуе ўвасабляць сваю ідэю, можна спадзявацца на поспех.

Ёсць у нас і яшчэ адзін цікавы хлопец — былы акцёр Віцебскага тэатра імя Я. Коласа С. Шульга...

М. М.: Апошнім часам мне даводзілася шмат чуць і чытаць пра вашу апошнюю работу — фільм «Наш браняпоезд». А што б вы самі маглі сказаць пра яго?

М. П.: Што тут можна сказаць?.. Фільм па сцэнарыю Я. Грыгор'ева павінен быў з'явіцца на экранах гадоў дваццаць таму. Бо менавіта тады ён быў напісаны. Але ўвесь гэты час сцэнарый ці «адпачываў» у стале, ці адфутбольваўся ледзь не ўсімі студыямі краіны. Вельмі шкада! Калі б своечасова ўдалося зняць фільм па гэтаму сцэнарыю, то наша савецкае мастацтва не толькі абагацілася б адкрыццём новага тэматычнага пласта, але і дало б пэўную свабоду ў пошуках іншых тэм.

Герой кінакарціны — былы камандзір дывізіёна аховы лагера палітзняволеных. Другая дзейная асоба — камісар лагера, трэцяя — чалавек, які загадваў кадрамі ўсяго ГУЛАГа. І, нарэшце, чацвёртая галоўная дзейная асоба — начальнік лагера. Як бачыце, зусім новая кагорта «герояў» адкрылася б у кінематографе 60-ых гадоў. Людзей, якіх не было на экране за ўсю гісторыю савецкага кіно.

Дзея фільма адбываецца ў 1966 годзе, праз дзесяць гадоў пасля XX з'езда партыі, на якім былі выкрыты злачынствы Сталіна. Але сталіністы, былыя яго паплечнікі, не губляюць надзей, што ўсё павернецца назад. Яны называюць сябе тым браняпоездам, які стаіць на запасным пуці. «Сёння мы на пенсіі,— гаворыць адзін з герояў,— а заўтра, калі што, калі зноў ворагі народа або касмапаліты, мы тут...» І гэта былі не проста словы, бо менавіта ім удалося замарозіць хрушчоўскую «адлігу». Нават сёння яны працягваюць дзейнічаць, ставяць палкі ў колы перабудовы. Ім вельмі не хочацца саступаць сваіх пазіцый! Вось чаму я лічу, што тэма нашага фільма не страціла сваёй актуальнасці сёння, будзе яна актуальнай і заўтра. Усе мы з'яўляемся сведкамі вастрэйшай палітычнай барацьбы ў нашым грамадстве, у ім адбываецца рэзкая палярызацыя сіл. Апалагеты сталіншчыны разумеюць, што ў адкрытай бітве ім не перамагчы, таму многія з іх хапаюцца за сцяг перабудовы, стараюцца размахваць ім як мага мацней, але сутнасць іх ранейшая. Гэта трэба разумець і быць вельмі пільным.

Акрамя гэтых, чыста знешніх сіл, што перашкаджаюць нам упэўнена рухацца па шляху перабудовы, ёсць яшчэ і ўнутраны вораг, мо, нават больш небяспечны, чым прыхільнікі «жалезнай рукі». Я маю на ўвазе страх, які вельмі глыбока сядзіць у людзях старэйшага пакалення. Страх ад нашай «шматгадовай напужанасці». Усведамляем мы гэта ці не, але менавіта ён у вялікай ступені тармозіць нас, і мы буксуем на месцы. Моладзь не ведае такога страху, таму яна не хоча жыць так, як жылі яе бацькі і дзяды. Яна не любіць нас за гэты страх. Таму і выходзіць на дэманстрацыі, мітынгі, пратэстуе супраць нашай нерашучасці, нашай марудлівасці, яна патрабуе больш дынамічна рухаць перабудову. Моладзь трэба і можна зразумець, а замест гэтага супраць яе арганізуецца нешта прыкрае, ганебнае. На яе навешваюцца розныя ярлыкі, нацыяналізму ў тым ліку. Ды не нацыяналісты яны, гэтыя маладыя, па-добраму нецярплівыя людзі! Безумоўна, сустракаюцца і сярод іх «гарачыя галовы», што прапаведуюць часам экстрэмісцкія ідэі. Дык што — трэба сячы іх? Хопіць, насекліся! Старэйшыя на тое і старэйшыя, каб мець вытрымку, такт, розум, у рэшце рэшт. Трэба цярпліва, аргументавана даводзіць сваю пазіцыю, вырашаць набалелыя пытанні ў адкрытых дыскусіях, а не з дапамогай міліцэйскіх дубінак.

У Беларусі ніколі не было нацыяналізму — гэта агульнавядома. Было горшае. Сталінізм разбураў беларускую культуру, вынішчыў беларускую мову. Дайшло да таго, што ў нашай нацыянальнай рэспубліцы няма школ з нацыянальнай мовай навучання. Што тут ужо гаварыць пра нацыянальнае кіно — яно таксама пастулова, метадычна заганялася ў тупік, асабліва апошнія трыццаць гадоў.

М. М.: Наколькі я ведаю, вы былі членам «Камітэта-58» — стваральніка «Мартыралога Беларусі»?..

М. П.: Так. Быў. І ганаруся гэтым. Бо тое, чым мы займаемся,— святая справа. Чаму мы не павінны ведаць, што рабілася на нашай зямлі? Колькі забітых было, за што і калі? Вось вы ведаеце, колькі беларусаў загінула ў розных войнах? А мы, напрыклад, ведаем, што ў час вайны са шведамі на тэрыторыі сучаснай Беларусі быў забіты кожны трэці, у вайне з Напалеонам у 1812 годзе — кожны трэці, у першую сусветную вайну — кожны чацвёрты, у Вялікую Айчынную — кожны чацвёрты. Павінен жа хтосьці заняцца нашай трагічнай гісторыяй, каб ведалі яе, не забывалі нашы будучыя пакаленні. «Мартыралог» азначае ў перакладзе спіс, пералік пакутнікаў-ахвяр, а таксама перажытых кімсьці пакут, праследаванняў. У чым жа тут можна бачыць крамолу? А такія «празорлівыя» знаходзяцца, адкрыта называюць членаў «Мартыралога Беларусі», лепшых прадстаўнікоў нашай творчай інтэлігенцыі, «правакатарамі нацыяналістычнага шавінізму». Ім, гэтым Іванам Савічам (герой майго фільма), мне хочацца сказаць: не, не ўдасца вам запусціць свой «браняпоезд» з запаснога шляху, як гэта ўдалося вам у 60-ых, у наш час ваш «браняпоезд» абавязкова пойдзе на пераплаўку!

М. М.: Якімі ж вам бачацца шляхі адраджэння і развіцця беларускага нацыянальнага кінематографа?

М. П.: Нам трэба тэрмінова паўтарыць тое, што зрабілі Латвія, Літва, Эстонія, тое, што гадоў 15-20 назад зрабіла Грузія. Нам неабходна паслаць ад рэспублікі ў ВГІК чалавек 10-15, а мо нават і больш на рэжысёрскі факультэт. Безумоўна, усе яны пастаноўшчыкамі не стануць, частка з іх пяройдзе ў другія рэжысёры. Гэта звяно ў нас зусім не мае кадраў. Няхай з пятнаццаці рэжысёраў тры-пяць будуць здымаць добрыя фільмы — і гэта ўжо нямала. Пра мастакоў: мы павінны звярнуцца ў Саюз мастакоў БССР і, магчыма, набраць курс для мастакоў кіно ў нашым тэатральна-мастацкім інстытуце. У нас ёсць вопытныя прафесіяналы, такія, напрыклад, як Яўген Ігнацьеў, Уладзімір Дзяменцьеў і іншыя, якія маглі б падзяліцца з моладдзю сваімі ведамі, майстэрствам. Акцёрская праблема, я лічу, у нас больш-менш вырашана: ёсць свой акцёрскі факультэт, свая студыя кінаакцёра. Далей. Мы павінны паслаць групу людзей у Ленінград, дзе рыхтуюць гукааператараў кіно. І тады, праз пяць-дзесяць гадоў, у нас будзе закладзена аснова нацыянальных кадраў беларускага кінематографа. Іншых шляхоў я не бачу.

М. М.: Вы не згадалі драматургаў...

М. П.: Вось калі ў нас з'явяцца свае беларускія рэжысёры, якія будуць ведаць родную мову, будуць чытаць «Полымя», «Маладосць», іншую перыёдыку, будуць шукаць у беларускай літаратуры сваё, блізкае ім па характару, светапогляду, маральных крытэрыях, знойдуцца і драматургі. Упэўнены ў гэтым!

М. М.: Не хочацца адступаць ад традыцыі, таму апошняе пытанне — пра вашы далейшыя творчыя планы.

М. П.: Даўно мару зняць карціну пра Кастуся Каліноўскага. Ніяк не магу падабрацца да гэтага матэрыялу. Чакаю сцэнарыя. Над ім працуе наш кінадраматург У. Халіп, але калі закончыць — невядома. Вельмі хацелася б дакрануцца да нашай даўніны — не такой ужо глыбокай, але гераічнай і каларытнай.

КІНО ПРАЗ ПРЫЗМУ ЭКАНОМІКІ

З дырэктарам кінастудыі «Беларусьфільм» Уладзімірам ГАРБАЧОВЫМ гутарыць рэжысёр і драматург Яўген РОСЦІКАЎ

Я. Росцікаў: Уладзімір Яфімавіч, думаецца, вы пагодзіцеся з тым, што кіно цяпер перажывае цяжкія часіны. Пра гэта гавораць паўпустыя залы кінатэатраў, пра гэта сведчыць і мітуслівая разгубленасць кінематаграфістаў, ад якіх куды больш гучных слоў, звонкіх дэкларацый, чым добрых, па-сапраўднаму адметных фільмаў. Прычыны тут называюць розныя: і складанасць перабудовы ў савецкім кінематографе, якая, як і ва ўсіх сферах нашага жыцця, вельмі ж ужо зацягнулася, і разгубленасць кінамастакоў перад нечаканай неабмежаванай свабодай творчасці, і разнастайныя матэрыяльныя, тэхнічныя цяжкасці, адсутнасць у нашым кіно зорак, а дакладней — надзвычайнай рэкламы, што дазволіла б ведаць пра нашы творы нават жыхарам Папуа-Новай Гвінеі, і г. д., і да т. п. Але, здаецца, усе гэтыя апраўданні, тлумачэнні сведчаць у першую чаргу пра тое, што нам катастрафічна не стае асоб, мастакоў, якія б яскрава ўсведамлялі, чаго хочуць, і вывелі наша кіно з глыбокага крызісу. Без іх жа, на мой погляд, крызіс можа толькі паглыбляцца.

У. Гарбачоў: У адрозненне ад вас я не так змрочна гляджу на стан спраў у нашым кінематографе. Але дыягназ яго хваробы, як мне ўяўляецца, вы паставілі правільны. У кіно не ходзяць — гэта факт, губляецца культура наведвання кінатэатраў, унутраная патрэба ў гэтым. Да прычын, названых вамі, я магу дадаць і тое, што фільмы, якія выходзяць сёння, ужо праз год-два можна ўбачыць на экране тэлевізара, да таго ж іх змест і мастацкае ўвасабленне часта далёка не новыя. На гледача абрынуўся такі аб'ём інфармацыі, адкрыліся такія нечаканыя трагічныя тэмы, лёсы, што кіно проста не ў стане пераварыць усё гэта.

Я. Р: Інакш кажучы, на вашу думку, чалавек сёння больш даведваецца, чытаючы прэсу, гледзячы ТБ, чым наведваючы кінатэатры. Але выйсце тут даўно вядомае: кіно павінна стаць тым, чым яно і павінна быць, — мастацтвам. Не агіткай, не інфармацыйным лістком, а менавіта мастацтвам, якое ў першую чаргу даследуе чалавека, імкнецца спасцігнуць яго душу.

У. Г.: Згодны. Але пра мастацтва мы яшчэ з вамі пагутарым. Пакуль жа давайце паразважаем вось над чым. Нядаўна я вярнуўся з кінарынку, што праходзіў у Маскве. Не буду гаварыць пра замежныя фільмы — яны ў большасці сваёй мелі значныя перавагі. Возьмем толькі айчынную прадукцыю. Фаварытамі тут былі масфільмаўская карціна «Дзве стралы» — як значылася ў афішах, «дэтэктыў каменнага веку», а хутчэй — трагікамедыя ці філасофская прытча, і «Сувенір для пракурора» Свярдлоўскай студыі. Гэта ўжо чысты дэтэктыў. Але ён уразіў усіх сваёй праўдай. Бо і забойствы, і шантаж, і кругавая парука — элементы не толькі дэтэктыўнага жанру, але, на жаль, і наша жыццёвая рэальнасць. Гэтыя фільмы карысталіся найбольшым поспехам на кінарынку і, на думку пракатчыкаў, найбольш адпавядаюць запатрабаванням масавага гледача.

Я. Р.: А ці спадарожнічаў поспех фільмам нашай кінастудыі?

У. Г.: Тут больш да месца гаварыць не пра поспех, а пра попыт. Дык вось, мы прадалі сем фільмаў. Добра ішоў першы ігравы фільм нашага вядомага рэжысёра-дакументаліста В. Дашука «Двое на востраве слёз», леташні рэкардсмен студыі па наведвальнасці, і новы фільм М. Пташука «Наш бранепоезд». Магу для параўнання сказаць: калі шырока разрэкламаваная «пікантная» «Інтэрдзяўчынка» ішла па 3 тысячы рублёў за копію, то «Наш бранепоезд» — па 2,5 тысячы. Я думаю, гэта пэўнае дасягненне нашай студыі, асабліва калі ўлічыць складанасць і важнасць тэматыкі «Бранепоезда», яго сацыяльную значнасць.

Я. Р.: Значыць, майстэрства і талент сцэнарыста, рэжысёра, акцёраў і на рынку яшчэ нешта каштуюць!.. Дарэчы, а які фільм выклікаў найменшае захапленне ў пракатчыкаў?

У. Г.: На жаль, «Высакародны разбойнік Уладзімір Дуброўскі», створаны на «Беларусьфільме» рэжысёрам Вячаславам Нікіфаравым паводле А. С. Пушкіна. Нягледзячы на інтрыгуючую назву, было куплена копій усяго на 50 тысяч рублёў.

Я. Р.: А затрачана на вытворчасць карціны?

У. Г.: Больш 400 тысяч... Але я павінен адзначыць, што пакуль, па выніках кінарынку, толькі два савецкія фільмы акупілі сябе. Гэта «Прыгоды Квенціна Дорварда, стралка каралеўскай гвардыі» і «Прыгавораныя». Пракатчыкі аб'ядналіся, каб збіваць цану. Напрыклад, першапачатковая цана згаданай «Інтэрдзяўчынкі» была 10 тысяч рублёў за копію, а прадалі... Прадаўцы-студыі вымушаны былі ісці на гэты дыктат. Калі б яны прытрымліваліся нястратных цэн, то рызыкавалі б застацца з большай часткай фільмаў як незапатрабаваным таварам.

Я. Р.: Кінарынак створаны, каб рэгуляваць пракат эканамічна. І законы рынку вы павінны будзеце ў рэшце рэшт засвоіць. Інакш... Але такі, з дазволу сказаць, гандаль пагражае студыям катастрофай. Бо з пераходам на гаспадарчы разлік вы не зможаце прадаваць фільмы па стратных цэнах. Ну, зробіце вы яшчэ некалькі такіх «Разбойнікаў». Яны «абрабуюць» студыю. І праз год-два банкі не дадуць грошай, вам не будзе на што здымаць карціны.

У. Г.: У прынцыпе такая перспектыва магчымая. І кінарынак, і прапрацоўка варыянтаў гасразліку нас шмат чаму ўжо навучылі. Мы перагледзелі планы студыі, адмовіліся ад некаторых праектаў фільмаў, якія, як мы палічылі, не выклікалі б цікавасці ў гледачоў, пачалі работу над бясспрэчна відовішчнымі творамі, такімі як «Маці ўрагану» паводле У. Караткевіча, «Усё наперадзе» паводле В. Бялова, «Гонар маю» паводле В. Пікуля.

Я. Р.: А ці не здаецца вам, што да нашага кінематографа небяспека падкрадаецца і з другога боку? Мы, як заўсёды, кідаемся з адной крайнасці ў іншую. Можам жа пацярпець і ад рыначных страсцей.

У. Г.: Ну, да гэтага яшчэ далёка!..

Я. Р.: Разумна гандляваць, жыць паводле законаў рынку — да гэтага нам сапраўды яшчэ далёка. Але думаць пра гэта, рыхтавацца, упэўнены, трэба ўжо сёння. Трэба думаць, што мы прадаём і з якой мэтай. Бо, нягледзячы ні на якія новыя павевы, хочацца верыць, што асноўныя задачы кіно застануцца ранейшыя: выхоўваць гледача, рабіць яго больш высакародным, шчыра гаварыць з ім пра самае важнае, весці яго да святла, праўды.

У. Г.: Тут я з вамі цалкам салідарны.

Я. Р.: Вось вы казалі, што на кінарынку стваральнікі карцін імкнуліся прадаць іх як мага даражэй, а пракатчыкі — купіць як мага танней. Але вы не згадалі яшчэ і таго, што сродкам для росту ставак для кінематаграфістаў зрабіўся паказ на экране сексу, насілля і г. д. Прывяду некалькі цытат з пісьмаў, што даслалі на студыю гледачы пасля прагляду фільма «Мяне клічуць Арлекіна» рэжысёра В. Рыбарава. «Мы, настаўнікі з Кіева, глыбока абураны, што выпусцілі такі амаральны фільм, які разбэшчвае падлеткаў. Яны глядзяць на гэтых гультаёў з захапленнем і імкнуцца ва ўсім іх пераймаць. Навошта паказваць палавыя акты? І так жа было зразумела, чаго гэтая дзеўка павяла хлопца на склад, а навошта парнаграфія?..» «Хацелася плакаць ад злосці, калі вы на ўсю залу паказваеце такую гнюснасць», — пішуць у сваім калектыўным лісце гледачы з Татарыі. «Адна пошласць перакрэсліла добрае імя «Беларусьфільма», — абураецца С. Алтухоў з Палтавы. — Хацелася б параіць рэжысёру гэтага фільма, калі ў яго ёсць дзеці, пайсці з імі ў кіно і паглядзець створаны ім шэдэўр...»*

Падобныя водгукі можна было б доўжыць і далей. Але асабіста для мяне адказ на пытанне гледачоў «Навошта парнаграфія?» гранічна ясны: каб зазабіць у залу гледачоў. Мы можам доўга спрачацца наконт сцэны на складзе ў фільме В. Рыбарава, даводзіць адзін аднаму, ці патрэбна была яна «для большай глыбіні», ці не, але добрае, як выказаўся глядач, імя «Беларусьфільма» ў новай сітуацыі, якая цяпер выяўляецца, калі меркаваць па выніках кінарынку, сапраўды, здаецца, у вялікай небяспецы.

У. Г.: Не толькі «Беларусьфільма»... Але, я думаю, нельга вінаваціць у гэтым толькі пракатчыкаў і так званага масавага гледача, на чые непатрабавальныя густы яны арыентуюцца. Я сустракаўся і гутарыў на кінарынку і з цывілізаванымі, калі можна так сказаць, работнікамі кінапракату, якія былі гатовы набыць фільмы складаныя, элітарныя, доўгачасовага дзеяння. На жаль, выбар і для іх быў абмежаваны 2-3 карцінамі, а дакладней — 2-3 імёнамі. І яшчэ пра адну асаблівасць, што я заўважыў на кінарынку: не толькі ў нашых, але і ў замежных пракатчыкаў вялікую цікавасць выклікалі фільмы, нацыянальныя па сваёй сутнасці.

Я. Р.: Тут нам, здаецца, таксама няма чым пахваліцца...

У. Г.: А згадаем «Трэцюю ракету», «Людзей на балоце», «Восеньскія сны»...

Я. Р.: І ўсё! Ці амаль усё... Але ж гэта кропля ў тым акіяне прадукцыі, якую выпускае «Беларусьфільм». Ды і то я глыбока не перакананы, што названыя вамі карціны нацыянальныя па свайму духу. Па сваёй літаратурнай аснове — магчыма. Але ж астатняя прадукцыя, якую шмат дзесяцігоддзяў вырабляе «Беларусьфільм», магла нарадзіцца дзе хочаце, на любой расійскай ці ўкраінскай кінастудыі. Нават найбольш вядомыя ў апошні час нашы творы «Мяне клічуць Арлекіна» і «Адступнік» і малым краем не кранаюцца духу народа. Нядзіўна, што іх рэжысёры цяпер здымаюць на іншых студыях...

У. Г.: На вялікі жаль, няма ў нас формулы, паводле якой мы маглі б вызначыць: беларускае гэта кіно ці не. Былыя формулы, здаецца, састарэлі, а новыя пакуль не распрацаваны. Але з гэтым пытаннем вам лепш было б звярнуцца да тэарэтыкаў кіно, кіназнаўцаў. Я ў адным перакананы: кіно наша з'яўляецца часткай нацыянальнай культуры, і народ не дазволіць яму загінуць.

Я. Р.: Хацелася б спадзявацца. І ўсё ж складанасці, з якімі сустракаюцца сёння людзі ў паўсядзённым жыцці, прымушаюць іх усё больш эканоміць на вялікім і малым. А кіно — гэта вельмі дарагая пацеха, гэта сотні тысяч, мільёны рублёў...

У. Г.: «Мастацтва заўсёды было стратным, яно існавала за кошт мецэнатаў або дзяржаўных датацый», — гэта любімы аргумент многіх нашых рэжысёраў. Але тут я больш згодны з вамі. Тыя, хто цешыць сябе апраўданнямі, не ўлавілі перамен нашай сённяшняй рэчаіснасці. Гэта раней кіно ў асноўнай сваёй масе было ўсяго толькі падпоркай ідэалогіі і жыло не паводле эканамічных, а паводле валюнтарысцкіх законаў. Цяпер яно павінна перабудавацца. Я перакананы, кіно можа быць і тонкай ідэалагічнай зброяй, і выгадным, вельмі выгадным таварам. Прыкладам таму з'яўляецца не раз «выкрыты» намі Галівуд, фільмы якога на экранах свету збіраюць не адзін дзесятак мільярдаў долараў.

Я. Р.: Цікава, а ці прыносяць валюту нашы фільмы?

У. Г.: Згаданы вамі «Арлекіна» прададзены за мяжу за 125 тысяч долараў, «Адступнік» — за 160 тысяч. Шэраг краін выказалі жаданне набыць за цвёрдую валюту «Наш бранепоезд», новую работу В. Турава «Высокая кроў».

Я. Р.: Наша рэспубліка пераходзіць на гаспадарчы разлік, новая эканамічная сітуацыя складаецца ў кінавытворчасці, кінапракаце. У сувязі з усімі гэтымі абставінамі якім вам бачыцца далейшы шлях развіцця беларускага кінамастацтва?

У. Г.: Шляхоў тут некалькі. Але галоўны — развіццё нацыянальнай па сваёй сутнасці кінематаграфіі. А гэта прама звязана са з'яўленнем новых, сваіх рэжысёраў, якія будуць улічваць інтарэсы гледачоў і ствараць работы на высокім мастацкім узроўні.

«Беларусьфільм» ва ўспрыманні гледачоў звыкла асацыіруецца з партызанскай тэматыкай, нездарма ж студыю жартам называюць «Партызанфільмам». Я не бачу тут нічога кепскага, проста наша трагічная гісторыя знайшла на экране найбольш яркае ўвасабленне. Але сёння нам важна перайсці да асваення новых, любімых народам жанраў, стварыць беларускі музычны фільм, нацыянальную камедыю, меладраму.

Плённым можа стаць шлях стварэння фільмаў разам з іншымі студыямі краіны або замежнымі кінематаграфістамі. У нас ужо пэўны вопыт ёсць. У здымках «Адступніка» ўдзельнічалі некалькі заходніх кінафірм, «Пераправа» і «Высокая кроў» ствараліся разам з польскімі сябрамі, «Маці ўрагану» здымаецца разам з кінематаграфістамі Чэхаславакіі. Усё гэта, я лічу, стымулюе нашых мастакоў, прымушае іх паўней раскрываць свае творчыя магчымасці. Цяпер мы разглядаем некалькі новых праектаў па сумеснаму стварэнню фільмаў. Ёсць добрая прапанова адной з кінафірм ФРГ аб арганізацыі сумеснага прадпрыемства на парытэтных умовах.

Мы мяркуем шукаць для сваіх праектаў і спонсараў. Тут у нас таксама ўжо ёсць пэўны вопыт. Пры стварэнні поўнаметражнага дакументальнага фільма «Яго паклалі ў шар зямны» вялікую фінансавую падтрымку студыі аказаў адзін з уральскіх заводаў. Спадзяёмся, што і нашым прадпрыемствам будзе таксама выгадна ўкладаць грошы ў развіццё нацыянальнага кінематографа.

На заканчэнне некалькі лічбаў. Калі ў 1986 годзе мы выпускалі прадукцыі на 7,5 мільёна рублёў, то ў 1990 годзе плануем дасягнуць дзесяцімільённай мяжы пры той жа колькасці працуючых на студыі людзей. Я ўвогуле з аптымізмам гляджу на будучыню беларускай кінематаграфіі, веру, што кіно верне да сябе любоў гледачоў, стане для іх цікавым і патрэбным.

Запісала Тамара ПРАКАПОВІЧ.

* Да ведама чытачоў: у фільме «Мяне клічуць Арлекіна» адну з цэнтральных роляў іграе сын рэжысёра. (Рэд.).

Свіцязянка. Дрэва, 1987.

Пяшчота. Мармур, 1986.

ШТРЫХІ ДА ПАРТРЭТА

Любоў Вараб'ёва

ГАРМОНІЯ

Леанід Давыдзенка, адзін з таленавітых прадстаўнікоў сярэдняга пакалення беларускіх мастакоў, імкнецца ў кожнай сітуацыі заставацца самім сабой, быць шчырым і сумленным да канца. Эмацыянальны, духоўна напоўнены, ён жыве ў свеце сваіх вобразаў і засяроджаны выключна на задачах пластыкі. Натхнёнасць, інтуіцыя нярэдка пераважаюць над разважлівасцю, логікай, адсюль бясконцыя, пакутлівыя пошукі, радасць адкрыццяў і горыч расчараванняў, калі праходзіць першае эмацыянальнае ўзрушэнне і мяняецца падыход да вырашэння вобраза. Здавалася б, імпульсіўнасць натуры павінна прарывацца ў скульптуры. Аднак першае слова, што просіцца з вуснаў пры сустрэчы з творамі Л. Давыдзенкі,— гармонія. Гармонія спакойная і ясная, напружаная і дынамічная.

Пачатковай мастацкай школай была для Л. Давыдзенкі студыя С. П. Каткова. Затым — Мінскае мастацкае вучылішча і БДТМІ, дзе канчаткова склаліся яго эстэтычны густ і скіраванасць творчых пошукаў, аснова якіх — выяўленне ўнутранай сутнасці натуры праз адметны пластычны вобраз, натуральна звязаны з прасторавым атачэннем. Яго дыпломная работа — рэльеф «Урадлівасць»— вылучалася яснасцю кампазіцыі, завершанасцю форм і музыкальнасцю рытмаў, пластычна выразным абрысам.

Пасля сканчэння інстытута скульптар быў настолькі перапоўнены жаданнем працавцаь, што нават адсутнасць майстэрні, матэрыяльных сродкаў і іншыя жыццёвыя нягоды не маглі спыніць рэалізацыю яго творчых ідэй. Менавіта ў гэты час з'явіліся самыя паэтычныя і адухоўленыя творы.

Адкрытасць, цнатлівасць — у выяве «Юнака з вавёркай», перад якім расхінаецца неабдымная прастора, цэлы свет, які атуляе і кожнага з нас. Момант судакранання з гэтым светам і ёсць эмацыянальны стрыжань твора. Эфект уздзеяння скульптуры «Купава» такі, што мы можам уявіць нетаропкую плынь ракі, адчуць прысутнасць вады, стыхію якой сімвалізуе гэтая загадкавая багіня са старажытнаславянскай міфалогіі. Прамeняцца сонечным святлом, нясуць у сабе зарад шчасця і радасці жыцця кампазіцыі «Урадлівасць» і «Яна дорыць сонца». У іх найбольш ярка выяўлена дэкаратыўнасць, характэрная для творчай індывідуальнасці скульптара. Дэкаратыўнасць дасягаецца праз кантраст цэласнай мадэліроўкі форм чалавечага цела і глыбокай, насычанай святлаценем разьбы з раслріннымі матывамі. Галіны дрэў, гірлянды кветак і лістоў натуральна ўплятаюцца ў рытм руху постацей і ствараюць адчуванне пантэістычнага зліцця чалавека і адвечнай прыроды.

Гэтыя і іншыя работы, звязаныя з імі ўнутранай сімволікай,— не толькі ўвасабленне стыхіі жыцця, але і ўзвышэнне

Купалле. Бронза, 1982.

Юнак з вавёркай. Бронза, 1983.

Два торсы. Граніт, 1985.

жаночага характва да абагаўлення. Жаночыя вобразы займаюць цэнтральнае месца ў творчасці Л. Давыдзенкі, менавіта праз іх ён выказвае сваё светлае і чыстае ўспрыманне жыцця.

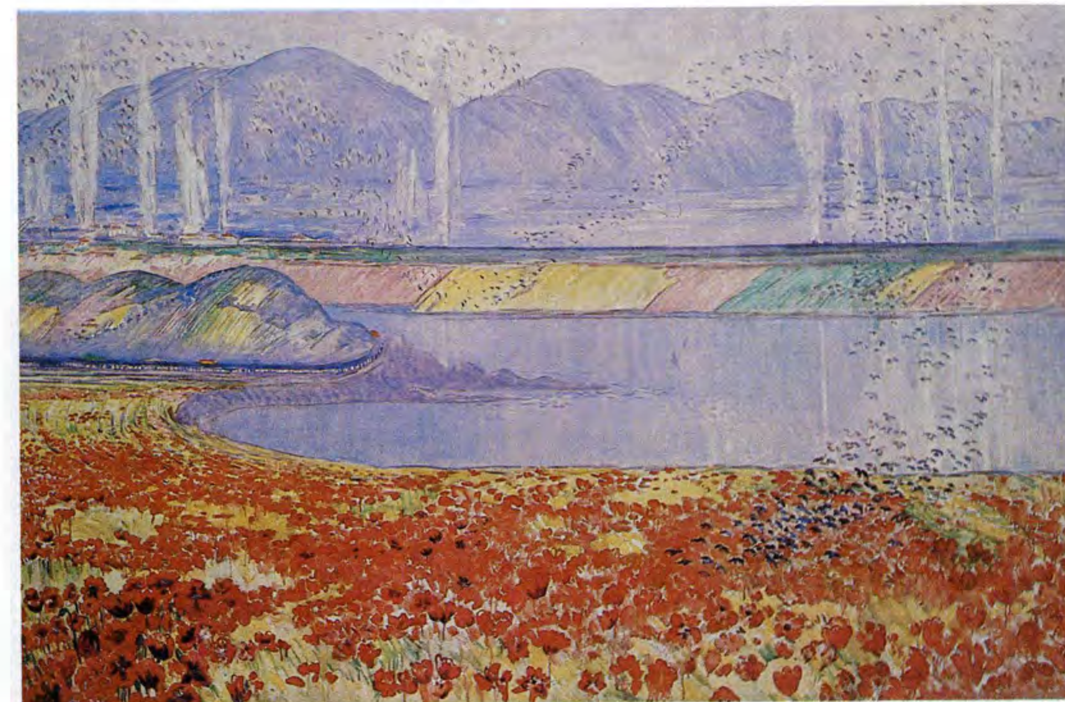
Усе названыя работы, як і многія іншыя, зроблены з дрэва. Перавага аддаецца цвёрдым пародам (яблыня, груша, чырвонае дрэва), бо і тут шлях аўтара ідзе праз супраціўленне матэрыялу. Надзіва тонка і ўмела выкарыстоўвае ён фактуру дрэва. Лініі драўнінных валокнаў як бы агінаюць форму, падкрэсліваюць яе, робяць больш адчувальнай. Эмацыянальнасць вобразаў, іх шматграннасць узмацняе тактоўна выкарыстаны колер. Лёгкая падфарбоўка дадае натуральнаму колеру драўніны выразнага жывапіснага эфекту.

Духоўная напоўненасць скульптуры і выяўленчыя сродкі ў многіх работах Л. Давыдзенкі спалучаны настолькі натуральна, што яго ўвасабленне тэмы, задумы ўяўляецца адзіна магчымым. Белы, цукрападобны мармур пад яго рукой набывае трапятлівасць і пяшчоту. Менавіта ў ім увасабляе скульптар вечныя тэмы мацярынства і кахання. Вынікам шматгадовай працы, сінтэзу пошукаў цудоўнага і ўзвышанага з'яўляецца адна з апошніх работ—«Радасць». Адкрытасць жаночага твару, даверлівасць, неабароненасць выклікаюць у гледача пачуццё замілаванасці і здзіўлення. Вобраз поўніцца тонкай гармоніяй, верай у сардэчнасць і дабрыню. Быццам лёгкім графічным малюнкам народжаны рысы твару — тонкія лініі броваў, лёгкі разрэз вачэй, пяшчотныя абрысы вуснаў. Знарочыстая пластычная недавыяўленасць форм твару дапамагае зберагчы цэласнасць вобраза, засяродзіць увагу на ўнутраным стане жанчыны.

У якім бы матэрыяле ні працаваў Л. Давыдзенка, ён здольны даць магчымасць гледачу адчуць жывую структуру матэрыялу, цеплыню рук самога скульптара і абаяльнасць створанага вобраза. Кампазіцыя «Будаўнікі» вабіць не толькі энергічнай пастаноўкай постацей і ўдала выбранымі прапорцыямі. Сам метал, яго як бы рухомая (ад святла) паверхня, узмацняе дынамізм твора. Арыгінальнасцю пабудовы вылучаецца кампазіцыя «Зваршчыкі». Манументальнасць і маналітнасць форм пры невялікім памеры самой скульптуры даюць адчуванне ўнутранай сілы і экспрэсіі. Нібы ў сціслай формуле, тут паядналіся напружанасць часу і працы. Імкненне пазбегнуць жанравасці, апавядальнасці ў тэматычных кампазіцыях — вызначальная асаблівасць творчай індывідуальнасці скульптара. Паказальная ў гэтым плане і работа «Падполле». Тэма тут раскрываецца праз сімволіку прасторы — цеснай, трывожнай, гнятлівай.

Гэтыя ж якасці выяўляюцца і падчас работы над манументальна-дэкаратыўнай пластыкай. Леаніду Давыдзенку належаць дэкаратыўныя скульптуры з дрэва для залы камернай музыкі і інтэр'ера музычнай школы імя М. Глінкі, бронзавая постаць «Юнака з вавёркай» у парку імя 60-годдзя Савецкай улады. А як цудоўна гарманіруе з зялянінай дрэў бронзавая кампазіцыя «Купалле» на праспекце Машэрава! (Усе названыя работы знаходзяцца ў Мінску).

Скульптуры Леаніда Давыдзенкі ўвасабляюць характва і дасканаласць чалавека, паэтычнае ўспрыманне жыцця. Пры гэтым яны не разлічаны на кідкі знешні эфект, пазбаўлены сюжэтнасці, партрэтнасці, дэталізацыі, якія нярэдка служаць маcтком да гледача. Таму патрабуюць засяроджанай работы душы, сатворчасці гледача, здольнасці бачыць і разумець сутнасць жыццёвых з'яў. Вынікам гэтай работы будзе пачуццё духоўнага ўзбагачэння, асалода ад сустрэчы з характвом.



Мара зямлі. Алей, 1962. 135×200.

ВЫСТАЎКІ

ЗАПОМНІМ ІМЯ

Джарадскія дыні. Алей, 1971. 100×90.

Аматары мастацтва Беларусі, а бадай, і не толькі Беларусі, ведаюць, у якіх складных умовах працуе сёння Дзяржаўны мастацкі музей БССР, наколькі абмежаваныя яго выставачныя плошчы. Тым не менш тут пастаянна ладзяцца паказы твораў замежных мастакоў і аўтараў з савецкіх рэспублік. Адбор вельмі строгі. І таму кожная сустрэча — свята, падарунак для душы. Міжволі з вуснаў злятаюць словы ўдзячнасці супрацоўнікам музея, якія паўстаюць не толькі дбайнымі скарбнікамі, але і носьбітамі высокай культуры, шырокай эрудыцыі, добрага густу. Экспазіцыя жывапісных палотнаў і графічных аркушаў Сатара Бахлулзадэ, народнага мастака Азербайжана, была адметным звяном нават у гэтым залатым ланцужку знаёмстваў з культурай іншых народаў.

Выстаўка, разгорнутая ў музеі ў ліпені-жніўні, была прымеркавана да 80-годдзя з дня нараджэння мастака, які ў сябе на радзіме лічыцца заснавальнікам нацыянальнага пейзажа. На палотнах мы ўбачылі краявіды Азербайджана — горы, азёры, аазісы сярод пяскоў. Убачылі кветкі і плады, што дае азербайджанская зямля. Але найперш мы адкрылі для сябе цудоўнага чалавека, вялікага мастака. З першай сустрэчы работы западалі ў душу, паланілі сваёй меладычнасцю і дзівоснай гармоніяй.

Сатар Бахлулзадэ (1904—1974) — рамантык і паэт. Адчуваецца, што ён любіў жыццё ў яго самых штодзённых, будзённых праявах, прагна збіраў уражанні. І важнай з'явай для яго, штуршком для напісання карціны магла стаць заквітнелая сярод пяску расліна, арнаментаваная жаночая хустка, спелыя гранаты ці дыні. Але зусім не копіі гэтых прад-

метаў паказвае нам Сатар. З палотнаў праменіцца яго радасць ад сустрэчы з багатым і шчодрым матэрыяльным светам. Сонца, што лёгка грае фарбамі і ценямі, паўстае магутным валадаром наваколля... А сам мастак, няйначай, чарадзей, бо хто яшчэ мог разгледзець і занатаваць усё гэта? Многія работы змушаюць згадаць імпрэсіяністаў — лёгкасцю матыву, мімалётнасцю ўражання, адчуваннем паўнаты жыцця, што нібы льецца цераз край. Але сустракаеш побач сімволіку ўсходняга арнаменту, таямніцу старых рэчаў і пачынаеш думаць пра вечнасць, незваротнасць часу, кругабег у прыродзе...

Ярка індывідуалізаваныя работы Сатара Бахлулзадэ у мяне асабіста выклікаюць асацыяцыю з народнымі песнямі, дзе ў аснове заўсёды рэальная падзея або з'ява. Аднак пры пераказе тэксту з пакалення ў пакаленне ён шліфуецца, кожны радок набывае завершанасць афарызма, сэнс канцэнтруецца не толькі ў словах, а як бы і паміж імі. Частку цяжару бярэ на сябе мелодыя... Так з'яўляецца ў чалавечым асяроддзі шэдэўр, які здольны раніць і адначасова гаіць сэрца, які нясе ў сабе радасць і смутак, таямніцу і прагу разгадаць яе. А Сатар адзін стварае гэта на палатне... Родная зямля ў яго заўсёды выглядае прывабнай. Нават выпалены сонцам пясок у мастакоўскім уяўленні пакрываецца дываном з чырвоных макаў, застаўлены чорнымі нафтавымі вышкамі Каспій ахутваецца ружовай смугой, а горы паўстаюць казачнымі камяніцамі. І хоць пісаліся ўсе гэтыя творы ў самыя, як цяпер прынята называць, застойныя гады, яны не ўспрымаюцца ні лакіроўкай рэчаіснасці, ні спробай збегчы ад яе. Бо ідэал хараства, на маю думку, ідэал хараства ў яго адвечным, народным разуменні не мяняецца ад павеваў моды або кан'юнктуры. І заўсёды ёсць надзея, што нейкая высакародная Асоба аддасць свой талент бескарысліваму служэнню ідэі, чым узвысіць сябе і ўзбагаціць культуру свайго народа.

Сатар Бахлулзадэ паказаў беларускаму гледачу Азербайджан прывабным, шчодрым, маляўнічым. І мы запомнім імя мастака — удзячнага сына сваёй зямлі, нястомнага шукальніка ісціны, сумленнага чалавека нашага часу.

Валянціна Трыгубовіч.

З ілюстрацый да «Сымона-музыкі» Якуба Коласа. Акварэль, гуаш, каляровы аловак, 1989.

МАСТАК І КНІГА

Міхась Баразна

ПРЫСВЯЧАЕЦЦА МОЛАДЗІ

Чарговае перавыданне твора класікі сведчыць не толькі пра жыццёвую каштоўнасць літаратурнай крыніцы. Красамоўнае і мастацкае афармленне кнігі. Яно з'яўляецца, у пэўнай ступені, індыкатарам асэнсавання эстэтычных вартасцей новым пакаленнем, выяўляе адметныя зрухі, праблемы мастацкага жыцця, кніжнага мастацтва.

У выдавецтве «Юнацтва» падрыхтавана да выпуску ў свет выданне паэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка». Мастацкае афармленне (вокладка, выяўленчы форзац, 25 палосных ілюстрацый, 5 шмуцтытулаў, застаўкі і канцоўкі) слаўтага твора беларускай літаратуры зрабіў мастак Мікалай Селяшчук. Раней паэму афармлялі В. Дваракоўскі (1925), А. Паслядовіч (1957), Б. Забораў (1972), Г. Паплаўскі (1983), В. Александровіч (1986). Толькі работа В. Дваракоўскага вытрымала перавыданне ў 1928 годзе.

У кніжным мастацтве М. Селяшчук больш вядомы як ілюстратар літаратуры для дзяцей. Аформленыя ім у апошнія гады беларуская народная казка «Прагны багацей», «Індыкала Кудыкала» Р. Барадуліна, «Казкі беларускіх пісьменнікаў» былі адзначаны дыпломамі рэспубліканскага і ўсесаюзнага конкурсаў «Мастацтва кнігі». Аднак творы «дарослай літаратуры», што выйшлі ў свет пры ўдзеле М. Селешчука, даюць падставы лічыць невыпадковым запрашэнне менавіта яго, майстра эфектнай ілюстрацыі, да выдання паэмы «Сымон-музыка». Папярэднія работы (кніга лірыкі «Пара любові і жалю» Я. Янішчыц, раман-эсэ «Як агонь, як вада» А. Лойкі, зборнік вершаў і апавяданняў «Пра каханне», кніга-малютка «Санеты смутку» Ф. Прэшарна і інш.), на мой погляд, сведчаць пра адметнае асацыятыўнае мастацкае мысленне М. Селешчука, яго тактоўныя адносіны да першакрыніцы і глыбокае ў яе пранікненне. Пры гэтым прадбачу нязгоду чытача, які мае кансерватыўныя патрабаванні да кніжнай графікі.

Ілюстрацыі М. Селешчука да «Сымона-музыкі» сапраўды нечаканыя. Яны насычаны мноствам эфектных дэталяў, гульнёй фактур, святлаценяў, маюць неардынарную кампазіцыйную пабудову. Мастак сваёй арыгінальнай мовай як бы пераносіць твор з 1925 года ў сённяшні дзень, улічвае псіхалогію, густ сучаснага чытача, асабліва маладога. І калі пры-

няць да ўвагі, што і сёння мае сілу прысвячэнне паэмы беларускай моладзі, то нестандартнае вырашэнне афармлення якраз і натуральнае.

Знешне кніга нагадвае варыянт Б. Заборава, але гэта тлумачыцца насычанай паліхроміяй у ілюстрацыях, чым карысталіся абодва мастакі, падабенствам кампазіцыі супервокладак і аднолькавым фарматам, недастатковай увагай да шрыфту. На жаль, новае выданне таксама дэманструе даволі сціплыя дасягненні ў шрыфтавой графіцы. Ілюстрацыі М. Селешчука больш дакладна распрацаваны сюжэтна, больш тут і персанажаў, канкрэтызаваны краявід. Кампазіцыйная аднатыпнасць работ Б. Заборава прайграе больш складаным кампазіцыйным звязкам амаль непадобных аркушаў М. Селешчука. Аднолькавы фармат не планаваўся, гэта вынік крызіснага становішча ў сучаснай айчыннай паліграфічнай гаспадарцы, чытачу давядзецца сутыкацца з падобнай уніфікацыяй і ў далейшым.

Мастак не спыняецца на паказе вобраза галоўнага героя паэмы, знешнасць яго мала распрацаваная. Акцэнт робіцца на тым, што бачыць і ўспрымае Сымон, таму ілюстрацыі нагадваюць ідылію ў духу народнага прымітыву. Краявіды ў палосных ілюстрацыях рытмічна чаргуюцца з дробнамаштабнымі выявамі і буйнымі планамі, удала выкарыстоўваецца танальная распрацоўка цыкла і інш.

Мастак імкнецца стварыць гісторыка-культурны фон, на якім дзейнічаюць героі паэмы. Ён карыстаецца дакументальным этнаграфічным матэрыялам, але ні на хвіліну не саступае ўласнай мове, таму нязвыкла, незаштампавана паказвае гледачу і вясковы плецены плот, і вопратку селяніна, і выразныя рысы архітэктуры, словам, увесь навакольны свет Коласавых герояў, тым самым як бы аднаўляе традыцыйныя прынцыпы кніжнай графікі ў іх сучасным, аўтарскім разуменні.

Уладзімір Бярбераў

МАЙСТАР БЕЛЫХ БАЯНАЎ

Гучаў паланез Агінскага. Граў высокі, сярэдніх гадоў чалавек. Граў на вялікім чатырохрадным баяне з надпісам «На памяць» на белым корпусе. Звонкі, з прыгожымі пералівамі, нейкі святочны гук плыў над могілкамі, і нікога гэта не здзіўляла. Хавалі майстра, і ўсё было, як ён прасіў: сын яго граў ягоную ўлюбёную мелодыю на баяне, які ён зрабіў за 3 гады да смерці. Пальцы спрытна перабіралі квадратныя белыя кнопкі, багатым арнаментам пералівалася рашотка. Усё гэта было такое знаёмае і старым музыкам, і вучням, некаторыя з якіх сустрэліся ў гэты студзеньскі дзень 1974 года ўпершыню.

Рэдка цяпер убачыш такі баян... Як колішнія...

А яшчэ ў 50-ыя гады на вяселлях і вячорках ад Радашковіч да Ашмян, ад Маладзечна да Докшыц можна было сустрэць гэтыя незвычайныя сляпуча-белыя, з пералівамі, высокія (каля 50 см) і вузкія інструменты. На прыгожа выпілаванай з алюмінію рашотцы — схаваны ў арнаменце надпіс «Sudnik». На крыху скошаным назад, на манер акардэона, з выгінастымі краямі грыфе — 3 рады квадратных, адна пры адной, кнопак і яшчэ адзін, дадатковы рад не круглых — выцягнутых, як клавішы. Левая клавіятура дзеля зручнасці рабілася прыступкавай (да сантыметра на рад), у ёй адсутнічаў пяты рад — септакордаў.

Гэта былі баяны работы славутага майстра з вёскі Суднікі Вілейскага раёна. Менавіта падобныя інструменты — як даваенныя, так і зробленыя ў створанай Мікалаем Суднікам арцелі «Чырвоны Партызан»,— звярнулі на сябе ўвагу аднаго з дэпутатаў, які пасля вайны прыехаў у Маладзечна і замовіў арцелі выраб баяна і гармоніка для ВДНГ. Поспех у Маскве паспрыяў стварэнню гармонікавай фабрыкі на базе менавіта маладзечанскай арцелі. Кажуць, на выстаўцы інструменты нават разбіралі, каб пераканацца, што яны не замежныя.

Маленькую вёску Суднікі Ільянскага сельсавета, дзе ў сакавіку 1901 года нарадзіўся майстар Мікалай Суднік, знойдзеце не на кожнай карце. Яна стаіць убаку ад дарогі Ілья — Вязань, у дваццаці кіламетрах на ўсход ад этнаграфічнай мяжы, якая праходзіць уздоўж чыгуначнай лініі Вілейка — Крулёўшчына. На паўночны захад ад яе ў той час былі шырока распаўсюджаныя двух- і трохрадныя гармонікі-«італьянкі», і іх ужо пачынала выцясняць новая трохрадка — «пецярбургская». А на паўднёвым усходзе старая «аднарадка» тым часам саступала двух-, радзей трохрадным венскім гармонікам. Дарэчы, этнаграфічная розніца адчуваецца не толькі ў тыпах гармонікаў, але і цымбалаў, у музычных, ды і не толькі музычных традыцыях, нават у арнаменце аконных ліштваў. Не выключана, што гэта і ёсць мяжа цэнтральнай Беларусі і Паазер'я. Тут яна, агінаючы Вілейку, Куранец, а таксама Войстам, Жодзішкі, Вішнева, магчыма, робіць паварот на поўдзень.

У родных мясцінах Судніка тады гарманістаў не было. Але было шмат добрых скрыпачоў, цымбалістаў.

...У сярэдзіне 30-ых гадоў на чарговым спаборніцтве музыкаў у Будславе, калі сыгралі ўсе гарманісты, апошнім перад гледачамі з'явіўся высокі малады чалавек, які стаяў дагэтуль сярод публікі. Апрануты ён быў вельмі проста, зусім не так, як выфранчаныя ўдзельнікі конкурсу. Магчыма, таму ягоныя словы «А зараз я буду граць» публіка сустрэла смяшком. А ён, «вытрымаўшы паўзу», дастаў прыхаваны загадзя белы чатырохрадны баян, зайграў і... заняў першае месца. Гэта быў Іван Суднік, родны брат Мікалая.

У сям'і Суднікаў шанавалі музыку. Бацька Мікалая і Івана, царкоўны стараста, граў на скрыпцы, навучыўшыся ад свайго бацькі. Магчыма, з Мікалая і Івана таксама атрымаліся б скрыпачы, але... У 1915 годзе, пасучы кароў, Мікалай пачуў з акопаў ігру на венскім гармоніку. Захапленне новым інструментам было настолькі моцнае, што ён вырашыў набыць такі сабе. Частку грошай даў бацька, частку зарабіў, капаючы акопы. Жаўнеры, убачыўшы, як хутка хлопец авалодаў гармонікам, памянялі яму яго на лепшы. Але Мікалая не пакідала думка зрабіць інструмент самому. І ён у рэшце рэшт змайстраваў яго з падабранага ў разбураным маёнтку вечка ад раяля. Кажуць, гэты гармонік Мікалай з Іванам насілі ўдвох — такі ён быў цяжкі.

У 1918 годзе Мікалай, зманіўшы наконт свайго ўзросту, пайшоў у Чырвоную Армію, дзе яго, хлопца пісьменнага (меў 4 класы адукацыі), накіравалі ў Маскву, у Школу чырвоных камандзіраў, а пасля яе расфарміравання ў 1922-ім адвезлі ў Мінск, адкуль ён і вярнуўся ў родную вёску, дзе ледзь не быў арыштаваны за пераход дзяржаўнай граніцы. У 1925-ым, адслужыўшы ў польскім войску, ён канчаткова вярнуўся дахаты, дзе і пачаў рабіць венскія гармонікі, а пазней і «хромкі». У 1929 годзе М. Суднік набывае ў Ільі баян, прывезены

1

2

1. М. Суднік. Баян, 1936 г. 46,5×19 см (памеры даюцца па мехавай рамцы). Трохгалосны, баяннае змяшчэнне планак, планкі алюмініевыя. Зроблены за 350 злотых сляпому баяністу Уладзіміру Мікулічу.

2. К. Кіргет. Баян, 1939 г. 46,5×18 см. Трохгалосны, змяшчэнне планак—акардэоннае. Выгляд зменены: рашотка і басовая механіка пастаўлены новыя.

3. М. Гайдукевіч. Баян, 1973 г. 50×19 см. Чатырохгалосны, планкі—ад італьянскага акардэона. Зроблены Івану Філону.

4. М. Суднік. Хромка, пач. 50-ых гг. Трохгалосная, зроблена сваяку Ігнату Марозу. 40×17 см.

5. М. Суднік. Паўбаян, пач. 50-ых гг. 45×18 см. Двухгалосны, змяшчэнне планак баяннае. Зроблены Уладзіміру Уласевічу.

М. Суднік. Хромка, пач. 50-ых гг. 41×17 см. Трохгалосная. Надпіс «Сонора»—назва фірмы, планкі якой скарыстаныя.

Прыведзеныя на здымках інструменты выяўлены аўтарам у 1987—1989 гг.

3

4

5

6

з Амерыкі Кратовічам, які ездзіў туды на заробкі. Вывучае канструкцыю і сам бярэцца майстраваць баяны.

У той час Мікалай Суднік быў ужо вядомым майстрам і меў столькі заказаў, што звярнуўся па дапамогу да суседа, сталяра Пятра Яцукевіча, які ўзяў на сябе нарыхтоўку дрэва і выпілоўку рам карпусоў (у 1941-ым Яцукевіч быў расстраляны як актывіст камітэта беднаты). Каб болей часу аддаваць вырабу гармонікаў і вучням, М. Суднік наняў хлопцаў, якія дапамагалі яму па гаспадарцы. Разлічваўся з імі гармонікамі, навучаючы заадно і ігры.

А вось настройваць галасы М. Суднік не давяраў нікому. Рабіў гэта толькі сам, уначы, як толькі аціхалі ўсе дзённыя гукі.

Галасавыя планкі М. Суднік спачатку збіраў са старых гармонікаў і пры неабходнасці перанастройваў. У пачатку — сярэдзіне 30-ых гадоў з'яўляецца магчымасць выпісваць па пошце камплекты галасавых планак з Германіі. З гэтага моманту суднікаўскія баяны можна падзяліць на дзве катэгорыі: паўбаяны (баян з трыма радамі басоў, па 12—14 у радзе цаною 150 злотых; магчыма, і баяны са «збіранымі» галасамі) і баяны па 350—400 злотых з «выпіснымі» галасамі (камплект галасоў «Hohner» для трохгалоснага баяна каштаваў разам з перасылкай 166 злотых). Ёсць, аднак жа, звесткі, што М. Суднік рабіў галасы з гадзіннікавых спружын, настройваў іх збольшага ў цісках і пасля гэтага наклёпваў. Разборка інструментаў гэтых звестак не пацвярджае, хоць, магчыма, М. Суднік часам і дарабляў да камплекта асобныя планкі альбо наклёпваў галасы замест зламаных (галасы яго вырабу сустракаюцца на планках рамантаваных ім гармонікаў). Звяртае на сябе ўвагу настройка М. Судніка галасоў правай рукі. Сустракаюцца двухгалосныя інструменты з моцным разлівам, трохгалосныя, у якіх трэці голас настроены на актаву ніжэй за асноўныя, але самая характэрная «суднікаўская» настройка — у двайны разліў: з трох галасоў, што стаяць пад адным клапанам, адзін настроены па камертону, адзін — крыху ніжэй і адзін — крыху вышэй. Такая настройка надае гуку прыгожай пераліўістасці і ў той жа час нейкай празрыстай чысціні, бо з басамі зводзіцца менавіта сярэдні гук «тройкі».

Мікалай Суднік з амерыканскім баянам, 30-ыя гады.

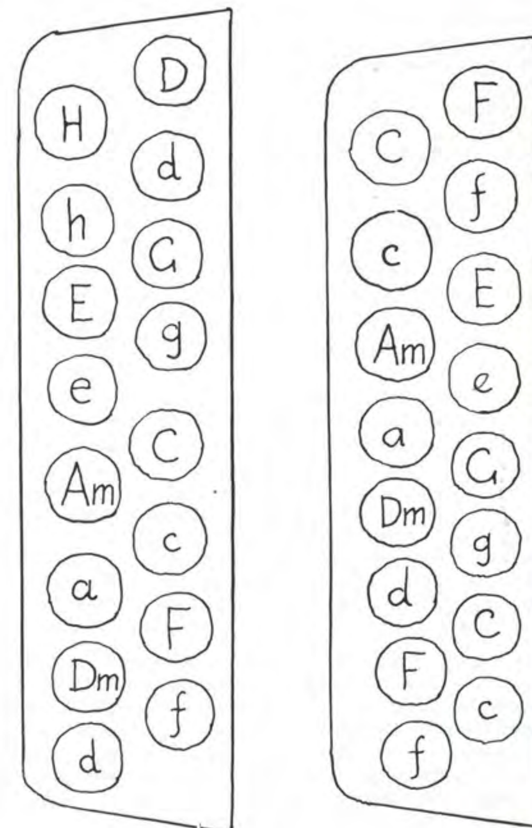
Настройка левай рукі тыпова акардэонная: акорды нават у хромак трохактаўныя (малая, першая і другая актавы; планкі апошняй часта ляжачыя). Пад басавым клапанам — 2—3 галасы, і, дзякуючы заёмнай механіцы, утвараюцца 5—6-галосныя басы з высокім, «арганным» падгалоскам.

Левая механіка ў двухрадак гнутая, у баянаў змешанай сістэмы: басовая гнутая, акордавая — валікавая, з адным толькі радам штыфтаў, канцы якіх адгіналіся ўбакі так, каб кожны абслугоўваў абодва рады акордаў. Гнутая басовая механіка абумовіла і змяшчэнне басовых і акордавых галасоў на рэзанатарах баяна не ў парадку храматычнай гамы, а па кварта-квінтаваму колу. Аднараднасць жа акордавай механікі абумовіла адсутнасць септакордаў, таму што цяжка было «пасадзіць» тры рады акордаў на адзін рад штыфтаў. Хоць у чатырохраднасці левай клавіятуры была і свая эстэтыка: чатырохраднай правай клавіятуры адпавядала чатырохрадная левая. Кажуць, што адзіны суднікаўскі баян 30-ых гадоў, які меў септакорды, быў пяцірадны, так што прынцып «сіметрыі» быў захаваны і тут.

У баянах сустракаецца і баянная правая механіка (кожнаму з трох асноўных радоў кнопак адпавядае рад клапанаў), і акардэонная (клапаны змяшчаюцца ў два рады, а драты ідуць веерападобна, таму што рады клапанаў значна даўжэйшыя за клавіятуру). Апошняя паводле кампаноўкі больш рацыянальная, сустракаецца часцей. Кнопкі дадатковага рада пры акардэоннай сістэме сваімі дратамі проста чаплялі драты адпаведных клапанаў, а пры баяннай сувязь забяспечвалася праз рад драцяных П-падобных скоб; адзін канец скабы падымаўся дротам кнопкі дадатковага рада, другі яе канец падымаў клапан, зачапіўшы ягоны дрот.

Кажучы пра знешняе афармленне, варта адзначыць, што не ўсе баяны работы М. Судніка белыя. Першыя гармонікі ён проста пакрываў лакам. Корпус часта аздаблялі белыя геаметрычныя фігуры, выразаныя з цэлулоідных салдацкіх падкаўнерыкаў. Правую рашотку ён рабіў з тонкай дошчачкі,

Схема змяшчэння асноўных басоў на хромках (на прыкладзе С-мажорнай хромкі):
злева—агульнавядомая, справа—«суднікаўская» (дакладна яе паходжанне не высветлена). Малымі літарамі пазначаны басы, вялікімі—акорды, пабудаваныя на іх. Літара «m» пазначае мінорны акорд.



5 Зак. 382

размячаў яе пад лінейку і цыркуль і выпілоўваў арнамент — часцей геаметрычны, з кружком альбо зоркай у цэнтры. Кнопкі былі звычайныя, круглыя. У 1927 годзе на рамонт да М. Судніка прывезлі з в. Балашы «сыграны» пецярбургскі гармонік. Нельга, безумоўна, сцвярджаць, што менавіта гэтая «петраградка» навяла М. Судніка на думку рабіць «венкі» з квадратнымі касцянымі кнопкамі, але прыкладна тады М. Суднік пачынае капіраваць «петраградскі» тып клавіятуры. Такім чынам, склаўся фасон, які перайшоў і на першыя баяны суднікаўскай работы, з клавіятурай, ідэнтычнай, хаця і чыста знешне, клавіятуры пецярбургскіх баянаў, якая таксама склалася пад уплывам «петраградкі».

Прыкладна ў другой чвэрці 30-ых гадоў, калі з'яўляецца магчымасць выпісваць па пошце белы цэлулоід, Суднік мяняе фасон: пачынае рабіць інструменты высокія і вузкія, з круглымі, белай пластмасы кнопкамі на фігурным грыфе. Каляровае афармленне робіцца больш лаканічным: пераважае белы колер, знікаюць геаметрычныя фігуры і палоскі, увага канцэнтруецца на прыгажосці формы. Драўляная рашотка саступае месца алюмініевай, выпілаванай па шаблону, цэнтрам арнаменту робіцца ўжо не кружок, а надпіс «Sudnik». Магчыма, майстар хацеў пераняць прыгожы і да таго ж «модны» фасон амерыканскага баяна. Некаторыя кажуць, што гэты фасон «прывёз» вучань М. Судніка К. Кіргет, які атрымаў дыплом майстра па акардэонах і баянах у Вільні. Лічаць, што менавіта К. Кіргет даў М. Судніку адрас установы, адкуль можна было атрымліваць галасы, белы пералівісты цэлулоід і «дуты», аблегчаны дрот для механікі. Іншыя кажуць, гэтыя матэрыялы М. Судніку пастаўляў нейкі ільянскі гандляр, які атрымліваў усё гэта па пошце.

У другой палове 30-ых гадоў М. Суднік вяртаецца да квадратных кнопак, аднак робіць іх ужо не з косці, а з дрэва і абклейвае той самай пластмасай, што і корпус (магчыма, прычынай таму — замоўцы, якія ўпадабалі гэткія кнопкі), у астатнім ён захоўвае папярэдні фасон. Гэты фасон угадваецца яшчэ і ў пасляваенных работах — у прапорцыях корпуса, у «акардэоннай» (нават у «хромак») форме, у квадратных кнопках. У астатнім М. Суднік адыходзіць ад даваеннага фасону: пераходзіць на каляровую, з арнаментам пластмасу, вяртаецца да простай, геаметрычнай формы грыфа, у аздабленні зноў, як у ранніх работах, з'яўляюцца белыя палоскі і геаметрычныя фігуры, прычым геаметрычнасць гэтая падкрэсленая, корпус літаральна разграфлёны. Ёсць і новы дэкаратыўны элемент — кветка. Аздоба ў многім вымушаная. Не было цэлулоіда, і М. Суднік абклейваў інструменты абрэзкамі пластмасы ад вытворчасці мыльніц, а пры іх адсутнасці — дзенцамі мыльніц. Стыкі паміж часткамі корпуса даводзілася заклейваць цэлулоіднымі палоскамі, нарэзанымі з салдацкіх падкаўнерыкаў (адсюль разграфлёнасць). Відаць, і да геаметрычнай формы грыфа М. Суднік вяртаецца, каб дасягнуць гармоніі з новым дэкорам корпуса. У гэтых работах адсутнічаюць і некаторыя «адвечна суднікаўскія» рысы: левая клавіятура ўжо не прыступкавая; выпілаваная рашотка з надпісам «Sudnik» саступае больш простай, у высвідраваныя кветкі. Гэта таксама зразумела: стары шаблон не захаваўся, а новага не было, давялося вярнуць размечаныя пад лінейку рашоткі, якія ён рабіў некалі з дрэва. Яшчэ адна асаблівасць гэтага перыяду: на вонкавай паверхні корпуса майстар змяшчае ініцыялы замоўцы. У гэты перыяд М. Суднік выкарыстоўвае розныя галасавыя планкі: і «збіраныя», і з разбітых нямецкіх акардэонаў — якія ўжо знойдзе замоўца. Нярэдка ён «даводзіць» няўдалыя, грубай работы галасы, надаючы ім і лёгкасць руху, і звонкасць.

У 50-ыя гады М. Суднік шмат часу аддае стварэнню арцелі, потым фабрыкі. Баянаў амаль не майструе: лёгкім робіцца набыццё трафейных акардэонаў. І Суднік перарабляе іх у баяны з «суднікаўскай» клавіятурай, якая па-ранейшаму падабаецца замоўцам. Але захаваліся зробленыя гэтым часам ягоныя «хромкі», без пэўнага фасону, але з «суднікаўскім» тыпам клавіятуры: квадратныя кнопкі ў крайнім радзе, выцягнутыя — у другім. Выпілоўвае М. Суднік і аздобленыя пад шаблон рашоткі, але з іншым, не даваенным арнаментам. Прозвішча майстра ў ім адсутнічае, а сам арнамент — багацейшы (ад колішняга ўзяты толькі матыў антычнай ліры).

Апошнія гармонікі М. Суднік зрабіў на пачатку 60-ых гадоў. Фасон іх вельмі просты, нагадвае фабрычны, са звычайнымі кнопкамі. Тады ж ён змайстраваў і некалькі баянаў, якія таксама знешне нічым не вызначаюцца сярод фабрычных. Робячы свой апошні баян — той самы, на якім перад смерцю папрасіў сыграць на могілках, М. Суднік зноў вярнуўся да свайго перадваеннага фасону, і, відаць, невыпадкова. Менавіта такі фасон успрымаўся землякамі як тыпова «суднікаўскі». Два фасоны — перадваенны і пасляваенны — успрынялі ад М. Судніка ягоныя пераемнікі.

Адзін з іх — Канстанцін Кіргет. Ён пасяліўся ў Мікалая Судніка яшчэ ў канцы 20-ых гадоў. Па суботах вяртаўся дадому ў Плікавічы, што пад Куранцом. А кожны панядзелак зноў прыходзіў у Суднікі да майстра з торбай, у якой быў харч на тыдзень. Раз, захапіўшыся працай, ён не заўважыў, як ягоную торбу сцягнулі сабакі, і ганарліваму хлопцу давялося згадзіцца пражыць тыдзень на гаспадарскім хлебе. Памёр К. Кіргет (1907 г. н.) у 1979 годзе.

М. Суднік, апрача баянаў ды «хромак», да вайны рабіў двух- і трохрадныя венскія гармонікі і паўбаяны. К. Кіргет «венак» не майстраваў, затое рабіў папулярныя ў сваіх мясцінах «петраградкі» і баян-акардэоны — інструменты, у якіх спалучаліся клавіятуры чатырохраднага баяна і акардэона (апошнія не набылі шырокага распаўсюджання). Для «хромак» работы К. Кіргета характэрна наяўнасць кароткага трэцяга рада — дадатковых альтэрыраваных нот.

«Петраградак» работы К. Кіргета, на жаль, не знойдзена, але, паводле звестак, яны ўяўлялі сабою знешне крыху палепшаныя копіі фабрычных. У адрозненне ад фабрычных (двухгалосных, з унісоннай настройкай) яны трохгалосныя, з «суднікаўскім» двайным разлівам. Такія ж, як у Суднікавых вырабах, і басы, перакампанаваныя з улікам іншага, для «петраградак», размяшчэння клавіятуры. Адна з дзвюх апісаных, са стальнымі галасамі, магчыма, знаходзіцца і зараз недзе на Вілейшчыне, сляды другой, меднагалоснай, губляюцца на ўсходзе Расіі.

Баяны работы К. Кіргета вельмі нагадваюць суднікаўскія. Аналагічная ў іх і настройка. Істотная розніца — у канструкцыі грыфа. У работах М. Судніка грыф просты, такі самы, як у трохраднай «венкі», кнопкі розных радоў ссунутыя адносна адна адной на 1/3 шырыні ўздоўж рада (вось дадатковага рада знаходзіцца на асобнай драўлянай планачцы, схаванай пад рашоткай). «Венскі» ў гэтых баянах і крок кнопак у радзе — 22 мм. У Кіргетавых баянах грыф двухскладны, два рады кнопак мацуюцца на адной восі, два — на другой, што дало магчымасць змясціць кнопкі трэцяга рада насупраць кнопак першага, як і павінна быць у баянах і «петраградках», і паменшыць іхны крок да стандартнага (18 мм).

Міхал Гайдукевіч (1931 г. н.) належыць да пасляваеннага пакалення вучняў М. Судніка. Вучыцца прыйшоў пятнаццацігадовым хлопцам. Рабіў «хромкі» і баяны як трох-, так і чатырохгалосныя, дадаўшы да «суднікаўскай» настройкі чацвёрты голас, настроены на актаву ніжэй.

На жаль, інструменты К. Кіргета і М. Гайдукевіча сустрэнеш нячаста, бо ні той, ні другі не любілі рабіць хутка. Да таго ж К. Кіргет майстраваў інструменты толькі да вайны, а М. Гайдукевіч як майстар пасталеў ужо на фабрыцы і аўтарскіх работ у яго мала.

Рэдка цяпер убачыш і старыя работы М. Судніка, і гэта натуральна: баян — не скрыпка, век яго нядоўгі. Спадзяюся, што чытач, натрапіўшы на такі інструмент (ці яго рэшткі), не дасць яму загінуць.

Вядома, выдатныя майстры баянаў былі і да М. Судніка. Інструменты іх работы даводзілася бачыць. Спадзяюся, што з часам і пра іх знойдуцца звесткі, якія дапоўняць уяўленне пра наш традыцыйны тып баяна.

Што датычыць суднікаўскіх традыцый, то было б натуральна, калі б фабрыка, створаная на базе арцелі славутага майстра, працягвала іх. На жаль, гэтага не адбылося. Дзіўна, што пасля поспеху баянаў арцелі на выстаўцы ў Маскве яны не былі зацверджаны як узоры. Зверху «спусцілі» ўзор тульскага вучнёўскага баяна, цалкам праігнараваўшы традыцыі мясцовай школы.

А чаму б сёння ў Маладзечне не наладзіць выраб заказных баянаў характэрнага «суднікаўскага» фасону? Магчыма, яго сістэма (па чатыры рады ў правай і левай клавіятурах) безнадзейна састарэла, але ж можна зрабіць і па пяць радоў, у астатнім захаваўшы «суднікаўскі» фасон, а таксама і «суднікаўскае» гучанне. Чуў, што на фабрыцы плануецца выраб «хромак» з «суднікаўскай» клавіятурай і двайным разлівам. Хочацца верыць, што гэта толькі першы крок...

Карыстаюся магчымасцю выказаць шчырую падзяку людзям, ад якіх браў звесткі і без якіх напісанне гэтага артыкула было б немагчымым: Міхалу Судніку (г. Маладзечна), Міхалу Гайдукевічу (г. Маладзечна), Максіму Кроту (в. Ліпневічы Рабунскага с/с), Анатолю Судніку (в. Крыніца Ільянскага с/с), Віктару Рогачу (г. Вілейка), Дзмітрыю Лапку (в. Зімодры Куранецкага с/с), Любові Гамолка (в. Калодчына Вязынскага с/с), Валеру Лятэцкаму (в. Рэчкі Даўгінаўскага с/с), Пятру Малафею (в. Быткаўшчына Куранецкага с/с), Ніне Кіргет (г. Вілейка).

Якаў Ленсу

Незайздросная справа— даганяць

7 студзеня 1839 года сакратар Парыжскай Акадэміі навук Д.-Ф. Араго ўрачыста паведаміў вучонаму сходу пра вынаходку Л.-Ж. М. Дагерам надзейнага спосабу праяўлення і замацавання скрытага адлюстравання на адчувальнай да святла пласціне. Тады ж была створана і першая фатаграфічная камера.

Апарат Дагера ўяўляў сабой вялікую закрытую скрыню з лінзай у пярэдняй частцы і матавым шклом — у задняй, праз якое можна было бачыць прамое, неперавернутае адлюстраванне. Усярэдзіне камеры змяшчаўся святлоадчувальны матэрыял, на якім потым атрымліваўся здымак. Яго назвалі дагератыпам.

Сучасныя фотаапараты вельмі адрозніваюцца ад свайго продка. Значна паменшыліся іх памеры, да таго ж яны сталі больш кампактнымі. У канструкцыі камер шмат удасканаленняў: металічныя святлоадчувальныя пласціны замяніліся фотаплёнкай, ужываюцца складаныя спосабы для ўстаноўкі экспазіцыі, фокуса, у шэрагу апаратаў амаль усе працэсы аўтаматызаваны. На апошніх міжнародных выстаўках фотаапаратуры паказваліся проста-такі цуды тэхнікі (асабліва імі здзіўляе Японія) з дысплеямі, запамінальнымі прыстасаваннямі, якія ў сваім электронным мозгу фіксуюць, дзе і калі вы зрабілі здымак, і нават з моўнай індыкацыяй: прыемны жаночы голас з фотаапарата паведамляе вам, што вы, напрыклад, пры такой вось асветленасці павінны ўжыць лямпу-ўспышку.

Але, на жаль, гэткімі цікавымі «цацкамі» могуць займацца толькі замежныя фатографы. А айчынная прамысловасць? Чым яна радуе нашых фотааматараў?

Зойдзем у аддзел фотатавараў якога-небудзь універмага сталіцы нашай рэспублікі. Лепшае, што вам прапануюць,— некалькі простых мадэляў фотакамер для пачаткоўцаў. І гэта ў горадзе, дзе працуе адно з самых буйных прадпрыемстваў краіны па вырабу фотатэхнікі — Беларускае оптыка-механічнае аб'яднанне (БелОМА). Дык што, яно выпускае толькі прымітыўныя падлеткавыя фотакамеры? Ды не, у асартыменце аб'яднання ёсць і больш дасканалыя вырабы, напрыклад, электронныя мадэлі «Элікон 35С» з устаўленай малагабарытнай лямпай-ўспышкай і аўтаматычнай адпрацоўкай экспазіцыі, «Элікон-аўтафокус» з аўтаматычнай сістэмай факусіроўкі аб'ектыва. Але выпуск іх яўна не задавальняе патрэбы гандлю. У магазінах яны пакуль што рэдкасць. Гаворым: пакуль, быццам з надзеяй, што калі ў бліжэйшы час гэтыя фотакамеры запоўняць прылаўкі магазінаў, то і праблема будзе вырашана. Але, шчыра кажучы, нашы апошнія дасягненні ў фотаапаратабудаванні з'яўляюцца на сусветным рынку днём учарашнім. А калі дадаць, што якасць іх далёкая ад жаданай, дык зусім агортвае сум. І гэта тычыцца не толькі беларускіх фотаапаратаў, якія на фоне іншых айчынных зусім не апошнія паводле тэхнічнага і дызайнерскага ўзроўню.

Чаму ж так сталася? Можа, у нас няма глыбокіх традыцый стварэння фотакамер? Звернемся да гісторыі. У Расіі выкарыстанне фатаграфіі, ці, як яе называлі па прапанове С. Лявіцкага, «святлапісу», пачалося амаль адразу пасля абнародавання яе прынцыпаў у Парыжы ў 1839 годзе. Першыя рускія дагератыпныя апараты былі зроблены ў 1840 годзе фатографам-партрэтыстам А. Грэкавым. Апарат Грэкава меў на той час досыць дасканалую канструкцыю. Ён уключаў тры драўляныя скрыні: адна — камера, другая — для ядзіравання пласцінак, трэцяя — для праяўлення пласцінак ртуцевымі парамі. Камера складалася з дзвюх частак, якія ўсоўваліся адна ў адну; у першай (знешняй) месціўся аб'ектыў з простага шкла, а ў другой — святлоадчувальная пасярэбраная пласцінка. Наводка на фокус, г. зн. змяненне адлегласці ад аб'ектыва да святлоадчувальнай пласцінкі, дасягалася перамяшчэннем унутранай часткі.

Далейшае ўдасканаленне апарата Дагера зрабіў у Расіі С. Лявіцкі, заснавальнік рускай прафесійнай фатаграфіі. У 1847 годзе ён зрабіў камеру з мехам, узяўшы яго ад рускага гармоніка. Гэтае дасціпнае новаўвядзенне дазволіла больш удала наводзіць камеру на фокус.

Ствараліся ў Расіі і стэрэаскапічныя фотакамеры. Найбольш дасканалай з іх лічыцца камера Аляксандрава, запатэнтаваная ім у 1854 годзе. Складалася яна з дзвюх падоўжных скрыняў, што ўстаўляліся адна ў адну. На пярэдняй сценцы знешняй скрыні меліся рассоўныя дошчачкі, у якія былі ўстаўлены аб'ектывы. Наводка на рэзкасць рабілася за кошт усоўвання меншай скрыні ў большую і гарызантальнага перамяшчэння дошчачак з аб'ектывамі.

У 1883 годзе ў Расіі быў выдадзены патэнт на арыгінальны стэрэаскапічны апарат вынаходніка Д. Езучэўскага, у якім ужываліся сухія пласцінкі памерам 170×85 мм. Апарат уключаў 12 гэткіх пласцінак і важыў два з паловай кілаграмы, тады як іншыя важылі да 10—12 кілаграмаў.

У 1880 годзе паручнік Ізмайлаў вынайшаў арыгінальны апарат для падарожнікаў — прататып магазінных камер. У аснову яго канструкцыі была пакладзена сістэма рэвальвернага барабана ў спалучэнні з сістэмай магазіннага ружжа. У 1889 годзе створаны ручны рэвальверны фотаапарат К. Брандэля для здымкі на негатыўнай фотапаперы. У тым жа годзе з'явілася камера Э. Казлоўскага для каляровай здымкі. У 1890 годзе сваю падвоеную камеру зрабіў рускі афіцэр М. Апосталі. Яго апарат меў дзве камеры, кожная з якіх — свой расцяжны мех. Камеры мацаваліся адна над адной, прычым верхняя прызначалася для візіравання і наводкі, а ніжняя — непасрэдна для здымкі.

Такім чынам, традыцыі фатаграфічнай тэхнікі ў нашай краіне даволі глыбокія. Аднак істотна выяўлялася адмоўная тэндэнцыя, якая, можа, ужо тады пасеяла насенне тых ці іншых бедаў у сённяшнім фотаапаратабудаванні. Сваім вынаходнікам і вынаходкам не надавалі належнай увагі. (Ці не з тым жа мы сустракаемся і сёння?) Таму шырока распаўсюджваліся фотакамеры іншаземнага паходжання, прадукцыя ж айчынных майстроў, хоць яна нярэдка пераўзыходзіла замежную, лічылася кепскай.

А тым часам удасканаленне заходняга фотаапаратабудавання ішло поўным ходам. У 1888 годзе амерыканская фірма «Кодак» упершыню ў свеце пачала масавы выпуск фотакамер. Апарат «Кодак», які распрацаваў Д. Істмен, быў выдатнай аматарскай камерай. Гэта была невялікая скрынка (крыху больш як 6 дзюймаў у даўжыню, 3,5 дзюйма ў шырыню і менш як 4 дзюймы у вышыню). Апарат забяспечваўся канічным (пірамідальным) мехам (успомнім, што ўжыванне меха было менавіта нашай айчыннай вынаходкай) і рухомай аб'ектыўнай стойкай. З ім мог працаваць кожны, хто, як пісалася ў інструкцыі, быў здольны: 1. Направіць камеру; 2. Націснуць кнопку; 3. Павярнуць ключ; 4. Пацягнуць за шнур. Аб'ектыў камеры «Кодак» перадаваў кругавое адлюстраванне дыяметрам 2,25 дзюйма на плёнку, папяровы ролік якой уключаў 100 кадраў.

Вялікія крокі зрабіла фотаапаратабудаванне за мяжой і ў першыя дзесяцігоддзі нашага стагоддзя. Стварэнне ў

1925 годзе ў Германіі камеры «Лейка» было сапраўднай рэвалюцыяй у гэтай галіне. Паводле формы і канструкцыі «Лейка» прынцыпова адрознівалася ад іншых фотаапаратаў. Яна мела цвёрды кампактны корпус, высоўны тубусны аб'ектыў, памер кадра 24×36 мм. У «Лейцы» былі адкінуты традыцыйныя спосабы наводкі на фокус, матавае шкло, люстра. Наводка рабілася па дальнамеру, звязанаму з аб'ектывам.

У 1930-ыя гады пачалася вытворчасць фотаапаратуры ў Савецкім Саюзе. Афіцыйная сталінская ідэалогія, як вядома, адмяжоўвалася ад «буржуазных» навукова-тэхнічных дасягненняў Захаду. Тады голасна сцвярджалі, што ўсё савецкае — найлепшае. Але на справе ў фотаапаратабудаванні зноў, як і ў дарэвалюцыйнай Расіі, азначыўся недавер да здольнасцей айчынных спецыялістаў, якія, напэўна, маглі б стварыць арыгінальныя мадэлі фотакамер, не горшыя, а то і лепшыя за іншаземныя, і асноўны кірунак быў узяты на капіраванне замежных фотаапаратаў. Айчынныя ж традыцыі былі поўнасцю забыты і наогул адвяргаліся. У 1939 годзе ў кнізе «Сто гадоў фатаграфіі» А. Дондэ пісаў: «Наша краіна да рэвалюцыі не ведала вытворчасці камер. (Масавай вытворчасці і праўда не было, але аўтар наўмысна ці ненаўмысна забываецца пра выдатныя дарэвалюцыйныя камеры, пра якія пісалася вышэй — Я. Л.) У цяперашні час СССР не адстае ад іншых краін. Мы вырабляем камеру ФЭД — тыпу «Лейкі», якая зусім не саступае замежным узорам». Так, лепшыя савецкія фотакамеры тых часоў былі практычна копіямі замежных камер: ФЭД — «Лейкі», а «Фотакор» — нават старога «Кодака».

Можа быць, у 30-ыя гады, калі наша прамысловасць толькі станавілася на ногі, і было лягчэй скапіраваць замежныя мадэлі, чым ствараць свае, арыгінальныя. Але раз стаўшы на шлях капіравання, фотаапаратабудаванне апынулася ў ролі вечнага даганяльніка. Калі мы паспявалі падагнаць свае фотаапараты пад узровень замежных, аказвалася, што тыя ўжо зноў пайшлі далёка ўперад. Калі ў сярэдзіне 30-ых гадоў мы зрабілі такі апарат, як «Лейка» дзесяцігадовай даўнасці, на Захадзе існаваў ужо кампактны «Мінокс» рэкордна малых памераў (81×28×17 мм з фарматам кадра 8×11 мм.), ішлі пошукі па аўтаматызацыі ўстаноўкі экспазіцыі, даследаванні дыфузійнага працэсу і магчымасці яго выкарыстання для «маментальнай» фатаграфіі. Калі ў канцы 40-ых гадоў мы стварылі камеру «Кіеў» — копію «Кантакса», папулярнага на Захадзе перад другой сусветнай вайной, на фірме «Цэйс Ікан» зрабілі апарат «Кантакс III», у канструкцыю якога быў уключаны фотаэлектрычны экспанометр, заснаваны на рабоце фотаэлемента, а амерыканская фірма «Паляроід» распрацавала варыянты выкарыстання дыфузійнага працэсу ў фотаапаратах масавага выпуску з аднаступенным працэсам. Тады ж на Захадзе пачаліся спробы распрацоўкі аўтаматычнай факусіроўкі фотакамеры. Нам зноў давялося даганяць. Так мы дагэтуль і бяжым за іншаземным фотаапаратабудаваннем, ледзь паспяваючы хапаць яго зады.

Але паглядзім, як жа развівалася фотаапаратабудаванне на Беларусі. Яно бярэ пачатак з другой паловы 50-ых гадоў. Той перыяд характарызаваўся вялікім ростам вытворчасці аматарскай фотаапа-

ратуры. Ствараецца каля пяцідзесяці новых мадэляў фотакамер (улічваючы і мадыфікацыі адной маркі). Але, як ужо гаварылася, і ў гэты час наша фотаапаратабудаванне працягвала цягнуцца ззаду замежнага. Да таго ж у 50-ыя гады ў СССР яшчэ не надавалася дастатковай увагі дызайну, і большасць айчынных фотакамер была недасканалай. Напрыклад, такія апараты, як «Зоркі», «ФЭД», «Мір», «Ленінград», «Юнкор», «Іскра», сумна вызначаліся ўскладненасцю формы і адсутнасцю зладжанасці і цэласнасці кампазіцыйных элементаў.

Вось у такіх не вельмі спрыяльных умовах выпушчаны першы беларускі фотаапарат. Гэта адбылося ў маі 1957 года, калі пры садзеянні Ленінградскага оптыка-механічнага аб'яднання (ЛОМА) на Мінскім механічным заводзе (цяпер імя С. І. Вавілава) быў наладжаны выпуск мадэлі фотакамеры «Змена-2», якая ўяўляла сабою шкальную камеру простай канструкцыі, разлічаную на пачаткоўцаў, у тым ліку школьнікаў. Паводле формаўтварэння фотапарат «Змена-2» — тыповая камера 50-ых гадоў з некалькі ўскладненай пластыкай, прыступкавай верхняй часткай, кампазіцыйна вылучанымі органамі кіравання.

За трыццаць год, якія прайшлі з часу выпуску першай беларускай камеры, у фотаапаратабудаванні рэспублікі назіраліся і поспехі, і значныя недахопы. У 1962 годзе на мінскім заводзе створаны малафарматны фотаапарат «Вясна». У 1964 годзе выйшла яго мадыфікацыя «Вясна-2». Гэта была арыгінальная і для свайго часу самая кампактная айчынная камера. У знешняй форме яна спалучала новыя рысы формаўтварэння 60-ых гадоў — кампактнасць, адсутнасць выступання органаў кіравання з корпуса — і адначасова захоўвала прыкметы камер папярэдняга дзесяцігоддзя — абцякальную форму, скругленне граней корпуса.

У канцы 50-ых — пачатку 60-ых гадоў выпушчаны таксама сярэднефарматныя фотаапараты «Эстафета» і «Школьнік». Апошні меў вельмі простую канструкцыю, яго спажывецкая прымеркаванасць акрэслівалася ў самой назве, камера ж «Эстафета» мела больш складаную канструкцыю і разлічвалася на больш спрактыкаванага фатографа. Паводле формаўтварэння абодва фотаапараты падпарадкоўваліся стылістычным плыням 50-ых гадоў. Асабліва паказальны пластмасавы корпус фотаапарата «Школьнік» з абцякальнай, некалькі язычварнай формай.

Наступнік «Школьніка», сярэднефарматны апарат для пачаткоўцаў «Эцюд» канца 60-ых гадоў, ужо поўнасцю падпарадкоўваўся тэндэнцыям формаўтварэння гэтага дзесяцігоддзя. Ён меў спрошчаную геаметрызаваную форму з ссечанымі гранямі корпуса.

У сярэдзіне 60-ых гадоў у Мінску створаны першы савецкі паўфарматны фотаапарат «Чайка». Ён стаў родапачынальнікам цэлай сям'і апаратаў: потым з'явіліся камеры «Чайка-2» і «Чайка-2М» (з экспанаметрычнай канструкцыяй). Яны адлюстроўвалі тыповыя прыкметы формаўтварэння 60-ых гадоў — геаметрызаваны, ссечаны, а таксама паралелепіпедны просты корпус. Аналагічную форму мелі распрацаваныя ў той жа час больш складаныя апараты «Арыён» і «Світанне».

Са стварэннем у 1971 годзе Беларускага оптыка-механічнага аб'яднання (БелОМА) выпуск беларускіх фотаапаратаў пашырыўся. У 1974 годзе зроблена малафарматная аўтаматычная камера «Вілія-аўта». Яна стала базавай мадэллю для цэлага пакалення фотаапаратаў: «Вілія» (1974), «Вілія-электра» (1975), «Сілуэт-электра» (1976). Усе яны мелі простыя, лаканічныя формы, характэрныя для формаўтварэння савецкіх фотаапаратаў таго часу.

У 1979 годзе выпушчаны малафарматны школьны апарат «Сілуэт-аўтамат», які паводле формаўтварэння працягваў развіццё мастацка-канструктарскага вырашэння груп «Чайка» і «Вілія».

У 80-ыя гады на БелОМА створана новае пакаленне фотаапаратаў — серыі «Элікон», якія адлюстроўвалі ўжо тэндэнцыі формаўтварэння цяперашняга дзесяцігоддзя. Форма рабілася больш «скульптурнай», больш насычанай. Згаданыя камеры могуць разглядацца як з'ява ў айчынным фотаапаратабудаванні. Напрыклад, камера «Элікон 35С» стала першым савецкім фотаапаратам з устаўленай малагабарытнай імпульснай фотаўспышкай і сістэмай аўтаматычнай адпрацоўкі экспазіцыі. Фотаапарат «Элікон-аўтафокус» уключыў у сваю канструкцыю аўтаматычную ўстаноўку экспазіцыі, устаўленую фотаўспышку і аб'ектыў з сістэмай аўтаматычнай факусіроўкі.

Што да дызайну, дык найбольш арыгінальнай беларускай фотакамерай пачатку 80-ых гадоў трэба лічыць шкальную паўфарматную мадэль «Агат-18». Вельмі кампактная, невялікая паводле памераў, яна адпавядае патрабаванням шырокіх колаў спажыўцоў. Яна мае фармат кадра 18×24 мм і забяспечвае атрыманне 72 кадраў на стандартнай 35-міліметровай плёнцы. Малыя габарыты і вага дазваляюць пераносіць апарат у кішэні ці дамскім рыдыкюлі.

Цяпер на БелОМА вядуцца работы па далейшаму развіццю пакалення «Эліконаў», а таксама стварэнню новай групы фотаапаратаў серыі, якая пакуль што ўмоўна называецца «Мінск». Базавая мадэль гэтай серыі прадугледжвае кампактнасць формы, аўтаматычную факусіроўку аб'ектыва, аўтаматычную транспарціроўку плёнкі, устаўленую аўтаматызаваную лямпу-ўспышку. Асноўнымі асаблівасцямі фотаапарата будуць кампактнасць і аўтаматызацыя працэсаў падрыхтоўкі і работы камеры для забеспячэння высокай якасці здымка ва ўсім дыяпазоне асветленасці.

Распачынаюцца сёння на БелОМА і работы па стварэнню айчыннага фотаапарата са зменным фокусам «Мінск-Зум».

Дасягненні? Так, дасягненні. Але ж дасягненні, на жаль, адносныя. Тое, што для нашага фотаапаратабудавання з'яўляецца новым, за мяжой даўно распаўсюджана. Мы па-ранейшаму адстаём. І гэтаму спрыяе ўсё тая ж тэндэнцыя на капіраванне чужых узораў — як па канструкцыі, так і па дызайну. Напрыклад, форма названага вышэй беларускага фотаапарата «Элікон-аўтафокус» яўна пераклікаецца з формай аналагічнай японскай камеры «Minolta AF», літаральнай копіяй японскіх фотаапаратаў з'яўляюцца ленінградскі «ЛОМА-кампакт» і ўкраінскі «Кіеў-35А». Характэрна, што гэтую палітыку капіравання насаджае само кіраўніцтва оптыка-механічнай галіны, якое цешыць сябе самападманам, што, ствараючы копіі замежных камер, можна ўзняць узровень айчыннага фотаапаратабудавання. Гэткая наіўнасць! (Калі не сказаць болей.) Практыкай капіравання мы

Фотаапараты вытворчасці беларускай прамысловасці. 1957—1980-ыя гады.

назаўсёды ставім сябе ў ролю адстаючых. І гэта тым больш адчуваецца, што працэс распрацоўкі і ўкаранення вырабаў у нашай краіне ў некалькі разоў больш доўгі, чым, напрыклад, у Японіі. Скарачаць гэты працэс дазволілі б, дарэчы, аўтаматычныя сістэмы праектавання, выкарыстанне камп'ютэраў. Але ў нас названыя тэхнічныя сродкі знаходзяцца яшчэ на першабытным узроўні. Значыць, калі мы вырабляем копію хоць самай новай замежнай камеры, к моманту яе выхаду з канвеера замежныя фотаапараты ўжо ой як далёка.

Такім чынам, асноўная адмоўная рыса большасці беларускіх, як і наогул айчынных фотаапаратаў,— іх другаснасць. Але гэтым не вычэрпваецца спіс негатыўных якасцей нашага фотаапаратабудавання. Мы закранулі праблему ў пачатку артыкула. Зараз скажам крыху больш падрабязна. Адзначылі, што нашых фотаапаратаў няшмат на прылаўках магазінаў. Так, калі па звестках друку, некаторыя японскія фірмы выпускаюць да 200 мадэляў камер у год (вядома, разам з мадыфікацыямі), то наша Беларускае оптыка-механічнае аб'яднанне — дай бог каб адну мадэль у два-тры гады. Лічбы несумяшчальныя! Да таго ж, як бачым, і камер, што выпускаюцца, недастаткова. Найбольш сучасныя апараты, як апошнія мадэлі «Эліконаў», з'яўляюцца дэфіцытам. На прылаўках жа стаіць прымітыўная па канструкцыі мадэль «Вілія», якой паўтара дзесятка гадоў. Складаныя мадэлі фотаапаратаў на нашым оптыка-механічным аб'яднанні ўкараняюцца з цяжкасцю. Напрыклад, біфакальная камера «Мінск-2» і апарат «Мінск-3» у вільгацезасцерагальным корпусе, напэўна, так і не пойдуць у вытворчасць з-за адсутнасці камплектуючых. Адсутнасць камплектуючых для электронных камер — гэта наогул няшчасце нашага фотаапаратабудавання.

Пакідае жадаць лепшага і вытворчая якасць фотаапаратаў. Мноства камер выходзіць са строю задоўга да сканчэння тэрміну гарантыі. Безумоўна, гэта выклікае нараканні спажыўцоў фотаапаратуры. На завод ідзе шмат рэкламацый. Псуюцца нават вырабы, зробленыя на экспарт (некаторыя беларускія фотакамеры ідуць за мяжу). Тлумачыцца гэта, па-першае, недапрацаванасцю канструкцыі шэрагу фотаапаратаў, па-другое, адсталасцю нашай вытворчасці, састарэлай тэхналогіяй, а па-трэцяе, некваліфікаванасцю, нядбайнасцю многіх працаўнікоў на вытворчасці, што вядзе да браку.

Не хапае ў нас таксама добрых матэрыялаў для вытворчасці фотаапаратаў. Дэфіцыт, напрыклад, каляровыя пластмасы. Таму, нягледзячы на тое, што за мяжой даўно з'явіліся камеры ў прыгожых каляровых карпусах, нашы апараты застаюцца толькі чорнымі. Выяўляюцца таксама недахопы нашага ўзроўню апрацоўкі пластмас, прыдання ім розных фактур, што моцна адбіваецца на знешнім выглядзе фотаапаратаў.

Вось такая не вельмі вясёлая карціна ў нашым фотаапаратабудаванні, калі мы адзначаем 150-годдзе фатаграфіі. Не, пара нешта рабіць, пакуль не позна. Кажуць, што нейкі японскі спецыяліст па фотаапаратуры, калі яго спыталіся, на колькі гадоў СССР адстае па фотатэхніцы ад Японіі, адказаў: «Назаўсёды». Будзем усё ж спадзявацца, што японскі спецыяліст «загнуў». Але ці далёкі ён ад ісціны?

Аляксандр Лакатко

УЗОРАМ БЫЛА ХАТА

Традыцыі народнай архітэктуры ў драўляным культавым дойлідстве Беларусі

У аддзеле рукапісаў бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта ў фондзе графікі захоўваецца план і схематычны чарцёж фасада «...драўлянай грэка-рымскай царквы, збудаванай у імя святой Варвары, вялікай пакутніцы, у Беластоцкай вобласці павятовым горадзе Драгічыне...», зробленыя ў 1835 годзе землямерам, подпіс якога расшыфраваць не ўдалося [1]. Царква незвычайная: «хата, пакойчык, сенцы, сені, царква» — усё ў адным збудаванні. І гэта ў той час, калі жылыя і гаспадарчыя пабудовы ставіліся асобна на царкоўным двары — цвінтары.

Калі мы бачым драўляную царкву ці касцёл, то звычайна імкнёмся характарызаваць іх па лёгкапазнавальных рысах пэўных архітэктурных стыляў: псеўдавізантыйскага, неаготыкі, барока. З першага погляду яны могуць здацца нейкімі аналагамі адпаведных мураваных пабудоў, вось толькі узведзены з іншага матэрыялу, дрэва. Але ўгледзімся больш пільна ў сціплыя цэрквы Палесся, малюнкі помнікаў драўлянага дойлідства XVII—XVIII стагоддзяў і раптам заўважым, што ў аснове іх будовы адчуваецца нешта іншае, падобнае да старога свірна з прыклетнікам на слупах, гумна з высокай, нібы шацёр, страхой, звычайнай сялянскай хаты. Нездарма, калі глядзіш на малюнак вёскі XIX стагоддзя, адчуваеш незвычайную гармонію. Яе ўтвараюць і карчма на ўскрайку, і ланцужок хат, і недзе за імі страха царквы. Адчуваецца нейкая еднасць рытму, агульнае звяно ў будове. Гэтым звяном з'яўляецца звычайны зруб, сапраўды універсальны элемент драўлянай архітэктуры. Сцены зрубнай і камбінаванай (з нарошчваннем даўжыні праз шулы) канструкцыі былі вядомыя на тэрыторыі Беларусі ўжо на пачатку нашай эры [2]. Далучаючы адно да аднаго зрубныя памяшканні, народныя дойліды дасягалі вялікай планіровачнай разнастайнасці ў будове жылля, сядзібы, грамадскіх і культавых збудаванняў. Зруб і зрабіўся асновай прапарцыянальнага адзінства збудаванняў. Ягоныя памеры ў плане вызначаліся рацыянальнай даўжынёй бярвёнаў, а высотныя прапорцыі — колькасцю вянкоў, якія, дарэчы, стваралі адметную пластыку драўлянай сцяны, яе фактуру, вызначалі гарызантальны рытм. Спалучэнне зрубаў было пакладзена ў аснову класіфікацыі аб'ёмна-планіровачных кампазіцый культавых пабудоў. Так, у класіфікацыі прафесара У. Чантурыі вылучаюцца адназрубныя храмы з алтарным прырубам, трохзрубныя падоўжна-восевай і пяцізрубныя пірамідальна-цэнтрычнай кампазіцыі [3]. Ю. Якімовіч вылучае падоўжна-восевыя (адна-, двух- і трохзрубныя), ярусна-восевыя (двухзрубныя, трохзрубныя з цэнтральным верхам, з трыма вярхамі), ярусна-цэнтрычныя і крыжова-цэнтрычныя драўляныя цэрквы [4]. С. Сергачоў вызначае два асноўныя напрамкі развіцця архітэктуры драўляных культавых пабудоў — восевай кампазіцыі (падоўжна-восевыя і ярусна-восевыя) і крыжова-цэнтрычнай [5].

Царква ў Сінкевічах Лунінецкага раёна. XVIII ст.

У прынцыпе будовы восевых храмаў лёгка заўважыць рысы развіцця народнага жылля, а таксама памяшканняў, з якіх яно складаецца (хата, хата — сені, хата — сені — клець). Зруб нефа пераходзіць у прыруб алтара. Уваход пачынаецца невялікім ганкам, іншы раз галерэяй на двух-чатырох слупах. Адразу згадваеш свірны з прыклетнікам, хаты з «падсенню». Зруб нефа (кафалікон) звычайна завяршаецца шатровай страхой з вежай, і гэтая рыса можа таксама шмат расказаць пра эвалюцыю форм стрэх жылых і гаспадарчых пабудоў. Польскі даследчык Ч. Пяткевіч на пачатку нашага стагоддзя адзначаў, што яшчэ ў канцы XIX стагоддзя ў Прыпяцкім Палессі сустракаліся жылыя пабудовы — курані. На вертыкальныя слупы, пастаўленыя кругам і звязаныя ўверсе бэлькамі, абапіраліся нахільныя часаныя брусы, якія ўтваралі высокую шатровую страху [6]. Археолагі даказалі, што менавіта такія стрэхі былі характэрныя для аднакамерных жылых паўзямлянак мілаградцаў і зарубінцаў жалезнавечча [7].

З прыходам на змену каркасна-слупавым пабудовам зрубных гэтая форма страхі зберагласся (згадайце кастровую, шатровую, стажковую або стрэхі ў клунях, стадолах, гумнах). Шатровыя стрэхі атрымалі шырокае распаўсюджанне ў капліцах і званіцах. Існаваў і зрубны варыянт шатровай страхі, так званая пірамідальная страха, якую ўтваралі вянкі, што звужаліся па вышыні. Такая канструкцыя шырока ўжывалася ў драўляных вежах і скляпеністых перакрыццях.

Чатырохсхільная страха на стойках-сохах, козлах ці дзядках шырока ўжывалася ў жылых і гаспадарчых пабудовах, асабліва ў блізкіх у плане да квадрата аднакамерных хатах Усходняга Палесся. З далучэннем да хаты сенцаў-трысцена, а потым каморы ці клеці жыллё пачынае развівацца ўдаўжыню. Тады пачынае відазмяняцца схіл над вулічным фасадам. У Заходнім Палессі ён пераважна ўразаўся зверху. У выніку атрымліваўся невялікі франтончык і з рэшткі схілу ўнізе — прычолак (страха з прычолкам), які з цягам часу трансфармаваўся ў вузкі казырок (застрэшак). На Панямонні, наадварот, часцей уразалі ніжнюю частку схілу, у выніку атрымліваўся трапецыепадобны франтон і частка схілу над ім,— залобак (страха з залобкам) [8]. Чатырохсхільныя стрэхі былі шырока распаўсюджаны ў адна-двухзрубных восевых храмах (царква св. Параскевы 1610 г. у вёсцы Збірагі Брэсцкага раёна, царква св. Міхаіла ў вёсцы Хатынічы Ганцавіцкага раёна XVIII ст., царква вёскі Янава Пружанскага раёна XVIII ст. і іншыя). Архітэктурныя элементы культавай сімволікі (вежкі, шпілі) яшчэ былі развіты слаба.

Паступова ў архітэктурным абліччы драўляных культавых пабудоў пачынае выразна выяўляцца неф. Яго зруб вылучаецца памерамі, а дамінуе ў кампазіцыі збудавання стромкая шатровая страха. Неф пачынае расці і за кошт зрубных надбудоў (чацвярык на чацвярык, васьмярык на чацвярык), набывае ярусную структуру (царква XVII ст. у г. Петрыкаве). Шатровае завяршэнне нефа неўзабаве дапаўняецца шатровымі завяршэннямі прытвора (бабінца) і алтара (апсіды), што надае кампазіцыі ўзнёсласці і дынамізму (Георгіеўская царква XVIII ст. у Давыд-Гарадку Столінскага раёна). У лінейнай восевай кампазіцыі шатровыя завяршэнні надаюць пэўнай архітэктурнай самастойнасці асобным часткам пабудовы. Свайго найвышэйшага развіцця ярусна-шатровыя кампазіцыі дасягнулі ў храмах так званай крыжова-цэнтрычнай будовы з выразным вертыкальным развіццём. Менавіта такімі былі драўляныя культавыя пабудовы Віцебска XVII—XVIII стагоддзяў, у прыватнасці Ільінская царква, аблічча якой дайшло да нас увасобленым у акварэлі XIX

Царква і званіца ў в. Вялец Глыбоцкага раёна. XVIII ст.

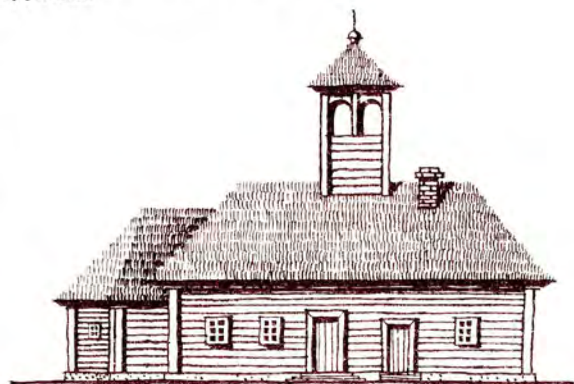
Вёска паблізу Кобрына. З малюнка XIX ст.

стагоддзя мастака І. Трутнева [9].

Побач з многімі цэрквамі звычайна стаялі і званіцы. Або пара слупоў з навесам, або невялічкія двух-трох'ярусныя збудаванні з адкрытым верхнім ярусам для званоў. Іншы раз званіцу ставілі насупраць дзвярэй бабінца. У такім выпадку ніжні яе ярус служыў брамай царкоўнага двара. Кампазіцыйныя суадносіны званіцы і царквы ў сваім развіцці да пачатку XX стагоддзя стварылі новы тып культавай пабудовы, у якім яны злучаны паміж сабою праз прытвор-бабінец. Існаваў і прыём арганічнага развіцця званіцы з аб'ёму нефа ці бабінца ў стромкую вежу.

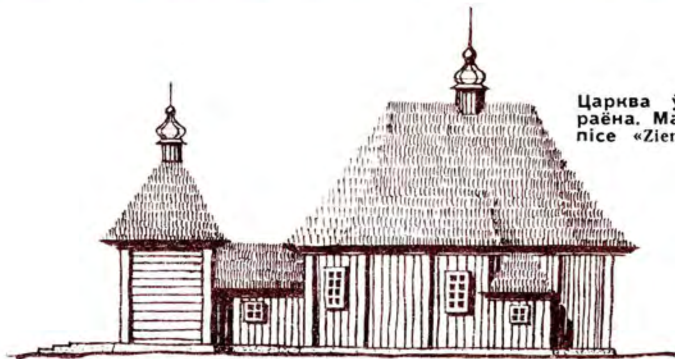
Такім чынам асноўныя рысы драўлянага культавага дойлідства былі вызначаны кампазіцыйнымі і канструкцыйнымі прыёмамі, прапорцыямі, формамі народнай архітэктуры.

Культавую пабудову, як правіла, узводзіла арцель цесляроў. Майстар і яго памочнікі, вызначаючы архітэктурнае аблічча царквы, часта звярталіся да аналагаў, якія ўжо ёсць у акрузе. У вызначэнні тыпу пабудовы маглі прымаць удзел і сяляне, якія ў сваіх разважан-



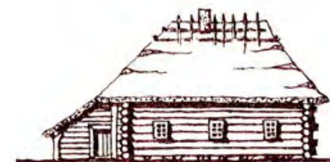
Царква св. Варвары ў Драгічыне. XVIII—пачатак XIX ст. Рэканструкцыя.

Царква ў в. Лявонпаль Міёрскага раёна. З малюнка В. Станюковіча.



Царква ў в. Любеж Пінскага раёна. Малюнак з фота ў часопісе «Ziemia», 1930 г. С. 163.

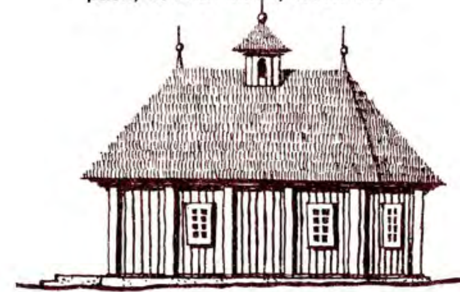
Георгіеўская царква ў Давыд-Гарадку Столінскага раёна, XVIII ст.



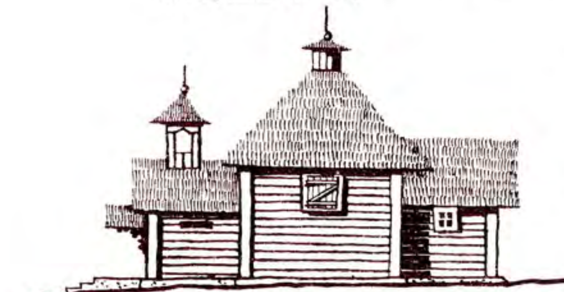
Хата. Буда-Кашалёўскі раён, в. Асобіна, канец XIX ст.

Хата. Зэльвенскі раён, в. Падбалоцце, канец XIX ст.

Царква. Пружанскі раён, в. Янава, XVIII ст.



Царква св. Міхаіла. Ганцавіцкі раён, в. Хатынічы, XVIII ст.



Царква ў в. Драчкава Смалявіцкага раёна, XIX ст.

нях кіраваліся пэўнымі традыцыямі і ўяўленнямі. Так, у вёсцы Лань Нясвіжскага раёна старажылы расказваюць пра два даўнія планіровачныя тыпы драўляных цэркваў: каўчэгападобныя і крыжападобныя. Першыя падобныя ў плане да каўчэга, жылля. Другія, можна меркаваць,— восевыя пабудовы з папярочным трансцэптам. У ходзе будаўніцтва майстар удасканальваў канструкцыі і формы пабудовы. Творчую самастойнасць выяўлялі і асобныя цесляры, што ўзводзілі, напрыклад, галерэю ці хоры, званіцу. Усё гэта надавала адметнасці кожнай новай культавай пабудове. Паступова ў арцелі выпрацоўваліся пэўныя архітэктурна - канструкцыйныя прынцыпы, якія вылучалі яе пабудовы сярод пабудоў суседніх арцелей. Так складваліся школы цесляроў. Славіліся сваім майстэрствам цесляры Случчыны, Тураўшчыны і іншых раёнаў Беларусі.

Калі паспрабаваць абагуль-

ніць многія прыватныя архітэктурна-стылістычныя асаблівасці драўляных культавых пабудоў Беларусі і яшчэ раз вызначыць найбольш агульныя рысы, у тым ліку і характэрныя для драўлянага культавага дойлідства суседніх народаў, то можна заўважыць, што найбольшай выразнасцю традыцый, архітэктурна-канструктыўнай стылёвасцю вызначаюцца палескія зрубна-шатровыя цэрквы і ярусна-шатровыя цэрквы віцебскай школы XVII—XVIII стагоддзяў. Пра арыгінальнасць, доўгатэрміновую значнасць іхніх адшліфаваных часам рысаў сведчыць і шырокая тыпалагічная распаўсюджанасць: першых — да Закарпацця, другіх — да Рускай Поўначы. Беларусь знаходзілася дзесьці на мяжы ўзаемадзеяння двух асноватворных напрамкаў драўлянай культавай архітэктуры ўсходніх славян. Іх узаемадзеянне ўтварыла шэраг пераходных тыпаў і архітэктурна-стылявых форм большай ці меншай складанасці. Драўляныя цэрквы і капліцы ўзводзілі не толькі цесляры, але і майстры муравання дойлідства. Апошнія, у сваю чаргу, імкнуліся спалучыць стылявыя рысы архітэктуры пануючых класаў з традыцыйнымі прыёмамі, увасаблялі іх у дрэве. Яснасць кампазіцыі, чысціня форм, у якіх чытаецца канструктыўная дакладнасць і рацыянальнасць, высокі густ прапорцый, мэтазгоднасць і сціпласць дэкору — вось тыя індывідуальныя рысы драўляных культавых пабудоў Беларусі, што вылучаюць іх у архітэктуры ўсходніх славян і іх суседзяў.

Архітэктурная выразнасць драўляных цэркваў і званіц узбагачала сілуэт паселішчаў, яны стваралі ў сукупнасці з вясковай забудовай ансамбль, цесна звязаны з навакольным асяроддзем, палямі, лясамі. Бачныя здалёк драўляныя вежы былі адметнымі прыкметамі паселішчаў.

Культавыя пабудовы адыгрывалі важную ролю ў грамадскім жыцці, тут праводзіліся сходы, сельскія нарады. Нярэдка яны рабіліся скарбніцамі народнага мастацтва — узораў народнага жывапісу (іканапіс), скульптуры, разьбы па дрэву, кавальства, ткацтва, вышыўкі.

Многія даўнія прыёмы народнай архітэктуры, цяслярскага майстэрства захаваліся менавіта ў культавых пабудовах і карысныя не толькі для навукі, але і для стварэння поўнай карціны гістарычнага развіцця народнай культуры, веданне якой адыгрывае важную ролю ў выхаванні любові да родных мясцін, пачуцця патрыятызму, а ў рэшце рэшт і скарачэнні міграцыі сельскага насельніцтва [10].

Вось чаму ў Беларускім дзяржаўным музеі народнага дойлідства і побыту побач з пуняй з вёскі Воўкаўшчына Міёрскага раёна, хатай з вёскі Ісерна Слуцкага раёна і іншымі сялянскімі пабудовамі рэстаўрыруецца Пакроўская царква з вёскі Логнавічы Клецкага раёна, а таксама цэрквы з вёсак Вялец Глыбоцкага і Барань Аршанскага раёнаў. Спадчына дзядоў раскрывае перад сучаснікамі таямніцы сівых стагоддзяў.

Ільінская царква ў Віцебску, XVIII ст. (акварэль Трутнева, другая палова XIX ст.)

[1] Аддзел рукапісаў бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 78, сп. 2916.

[2] Загорульский Э. М. Древняя история Белоруссии. Мн., 1977. С. 119.

[3] Чантурия В. А. Архитектура Белоруссии конца XVIII—начала XIX в. Мн., 1962. С. 168.

[4] Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся. Мн., 1978. С. 85—86.

[5] Сергачёв С. А. Деревянная архитектура Белоруссии XVI—XIX вв. Мн., 1984. С. 51—52.

[6] Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie. Kraków, 1928. S. 218; Moszyński K. Polesie Wschodnie. Warszawa, 1928. S. 105.

[7] Загорульский Э. М. Древняя история Белоруссии. С. 119.

[8] Беларускае народнае жыллё. Мн. 1973. С. 41—45.

[9] Аддзел рукапісаў бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 78, сп. 221; Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. С. 138.

[10] Закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры». М., 1976. С. 3—4.

Фрагмент зграфітавага фрыза (пасля рэканструкцыі).

Элеанора Вецер

Гродзенскія зграфіта

У час рэстаўрацыі выдатнага помніка беларускай архітэктуры — касцёла брыгітак у Гродне пад тоўстым пластом тынковак, што наслойваліся стагоддзямі, былі знойдзены фрагменты зграфітавага фрыза. Помнікі гэтага віду манументальна-дэкаратыўнага мастацтва амаль зніклі на тэрыторыі нашай рэспублікі, і таму знаходка мае асаблівую каштоўнасць. Рэстаўратары даследавалі зграфіта, распрацавалі праект іх рэстаўрацыі і аднавілі фрыз разам з усім фасадам касцёла, што, дарэчы, вельмі ўпрыгожыла старажытны горад. Але, каб лепш уявіць значэнне гэтай падзеі, трэба прывесці некаторыя звесткі пра характар і гісторыю помніка, праблемы яго рэстаўрацыі.

Колькі слоў пра тэхніку жывапісу зграфіта. Само слова «зграфіта» перакладаецца з італьянскай мовы як «выскрабанне» на тынкоўцы, пакладзенай рознакаляровымі слаямі. Паводле тэхнічных якасцей зграфіта вылучаецца трываласцю, не адчувальнае да атмасферных змен і таму вельмі зручнае для ўпрыгажэння вонкавых частак будынка. Нарадзілася гэта мастацтва ў XIV—XV стст. у Італіі і крыху пазней распаўсюдзілася па ўсёй Еўропе.

Гродзенскія зграфіта маюць два слаі тынкоўкі: ніжні цёмна-шэры, амаль чорны (у вапну дадаваўся драўнінны вугаль), верхні — белы. Малюнак рабіўся выскрабаннем верхняга слою да ніжняга. Атрымлівалася яркая рэльефная выява. Матыў — стылізаваныя сцяблiны, што аплятаюць галоўкі крылатых геніяў (у старажытнай міфалогіі — дух-заступнік), падобных на вялікіх рыбін драконаў — тыповы для рэнесансавага мастацтва. Кожнае звяно агульнай кампазіцыі так ці інакш адрозніваецца характарам малюнка і элементамі дэкору. Рапорт (частка малюнка, якая паўтараецца) вытрыманы свабодна. Нягледзячы на графічны спосаб выявы, стрыманасць, нават скупасць колеру, твор здаецца маляўнічым. Гэтаму ўражанню спрыяе мяккасць і разнастайнасць малюнка.

Зграфітавы фрыз на касцёле брыгітак у Гродне створаны, верагодна, на завяршальным этапе ўпрыгажэння храма, г. зн. у 1642—1645 гадах.[1] Касцёл пабудаваны ў традыцыях позняга рэнесансу і ў аснове сваёй захаваў першапачатковае архітэктурнае аблічча. Галоўны фасад аздоблены, апрача зграфітавага жывапісу, яшчэ і штукавай скульптурай і разьбой па каменю. У інтэр'еры касцёла раскрыты грызайльны арнаментальны роспіс. Так што гэтае зграфіта — частка ўсяго, вельмі ўдала згарманізаванага ансамбля.

Звесткі, знойдзеныя ў архівах і гістарычнай літаратуры, дазваляюць аднавіць гісторыю касцёла. Вядома, што фундуш (ахвяраванне) на заснаванне кляштара брыгітак у Гродне быў зроблены маршалкам Вялікага княства Літоўскага Крыштафам Весялоўскім і ягонай жонкай Аляксандрай каля 1634 г. (жывапісныя партрэты фундатараў збераглiся ў Гродзенскім краязнаўчым музеі; цяпер — у Дзяржаўным мастацкім музеі БССР). У 1636 г. быў пабудаваны драўляны касцёл [2], а ў 1646 г.— каменны. У архіўных дакументах згаданы імёны мастакоў, якія працавалі над упрыгажэннем касцёла: «Конрад Вальтэр, разьбяр па каменю з Гданьска; Ян Шрайт (Шрайтар) — мастак з Вільні, немец паводле паходжання, сталяр; Георг Зель, гродзенскі мешчанін, які выконваў разьбу алтароў, балюстрады, амбона, хораў»[3]. Але калі пра дэкор алтароў і парталаў ёсць дакументы, якія іх датуюць, то пра зграфітавы фрыз адпаведных дакументаў не знойдзена. Таму меркаваць пра час стварэння магчыма толькі паводле ўскосных звестак і аналагаў. Асноўны аргумент, які дазваляе аднесці зграфіта касцёла брыгітак да завяршальнага этапу пабудовы кляштара, а не да больш позняга часу,— факт гістарычнай і геаграфічнай абумоўленасці гэтай тэхнікі: XVII ст. Польскі даследчык Тадэвуш Рудкоўскі піша: «Зграфіта прыйшло ў Польшчу як мастацтва рэнесансу». І далей: «Зграфіта было настолькі тыповай рэнесансавай тэхнікай, што ў дэкарацыях, зробленых нават у другой палове XVII ст., служыла далейшым замацаваннем форм, характэрных для гэтага стылю. Таму разам з развіццём барока тэхніка зграфіта была асуджана на забыццё»[4]. На Беларусі рысамі рэнесансавага стылю пазначаны творы другой паловы XVI — першай паловы XVII ст. Гэты перыяд і з'яўляецца найбольш верагодным часам узнікнення тут дэкарацыі ў зграфітавай тэхніцы.

Фрагмент зграфітавага фрыза (пасля рэстаўрацыі).

Фрагмент зграфітавага фрыза (падчас рэканструкцыі).

Цэнтральны партал. Разьба па каменю. Фрагмент.

Фрагмент зграфітавага фрыза ў месцы злучэння захаванай і аднаўленай частак.

На працягу XVIII—XIX стст. касцёл некалькі разоў рамантаваўся. Ён быў моцна пашкоджаны ў час Паўночнай вайны, калі шведскія войскі скарысталі яго як стайню [5]. Ёсць звесткі пра рамонты 1737, 1742, 1759 і 1787 гадоў [6]. Асабліва грунтоўным быў рамонт 1759 г., калі перарабляліся вежы і часткова замянялася тынкоўка. Верагодна, тады і была збіта большая частка ўжо нямоднага зграфіта. Рэшткі заціраліся новай тынкоўкай. Але фрагменты, што збераглiся і раскрыты,— дастаткова выразныя, каб даць падставу для аднаўлення ўсяго фрыза. Вельмі дапамагло вывучэнне аналагаў зграфітавага жывапісу суседніх народаў.

Бліжэйшым аналагам зграфіта касцёла брыгітак можна лічыць дэкор гродзенскага каралеўскага палаца, пабудаванага пры каралі Стэфане Баторыі ў 1576—1585 гадах (рэшткі дэкору існавалі да апошняга, вельмі нядаўняга рамонту ў сямідзесятых гадах нашага стагоддзя). У гэты час Гродна дасягнула росквіту і лёгка ўспрымала ўсё лепшае з еўрапейскай культуры. Гісторык Яраслаў Вайцахоўскі ў 1938 г. даследаваў і апісаў фрагменты зграфіта на мурах палаца [7]. Ён сцвярджае, што арнамент іх пераважна раслінны з асобнымі выявамі (галава льва, геральдычныя знакі). Асноўны матыў арнаменту — фестоны і гірлянды, якія зыходзяць з пучка лісця і пладоў. У абрамоўцы акон на другім паверсе і дзвярэй на першым малюнак зграфіта імітаваў архітэктурныя дэталі. У месцах выхаду са сцяны эркераў кампанаваўся і геаметрычны арнамент — у выглядзе паяскоў.

Мяркуючы па апісанню Я. Вайцахоўскага, зграфіта палаца і касцёла брыгітак мае шэраг агульных рысаў як у тэхніцы выканання, так і ў характары арнаменту. Арнамент абодвух помнікаў вабіць сакавітасцю, разнастайнасцю элементаў і блізкасцю графічных прыёмаў (твары крылатых геніяў на касцёле і морда льва на палацы выкананы амаль аднолькава). Што ж да тэхнікі і тэхналогіі выканання, дык яны сведчаць пра адну школу. І там і тут ніжні слой тынкоўкі цёмна-шэры, верхні — белы, з чыстай вапны і крыху таніраваны вохрыстым колерам. Разьба па тынкоўцы абодвух помнікаў вызначаецца вялікай свабодай. Я. Вайцахоўскі гаворыць, што «невядома, ці быў малюнак арнаменту прыгатаваны загадзя і перанесены на сцяну з дапамогай «прыпароху» (перанос з матрыцы). Асаблівасці выканання гэтага арнаменту на натуры хутчэй ствараюць уражанне артыстычных імправізацый, перанесеных на сцяну «prima vista», што толькі ўзмацняе іх каштоўнасць і значэнне. За ўзор для гэтага выканання «ад рукі» былі ўзяты вядомыя таго ж характару італьянскія арнаментацыі (палаца Мантарга ў Фларэнцыі і інш.), але ж свабода і наіўнасць — нават вельмі яўная наіўнасць — выканання зграфіта гродзенскага замка паказвае на інтэрпрэтацыю, а не на прамое перайманне». Словы Я. Вайцахоўскага пра імправізацыю ў выкананні зграфіта гродзенскага палаца справядлівыя і ў дачыненні да зграфітавага дэкору касцёла брыгітак. Дэкор палаца, відавочна, больш ранні, на два-тры

дзесяцігоддзі старэйшы за дэкор касцёла, але розніца ў матывах і характары іхніх арнаментаў нязначная. Яна ў тым, што зграфіта касцёла брыгітак больш сціплае і аднастайнае, чым дэкор палаца. Дарэчы, гэта напэўна тлумачыцца спецыфікай касцёльнай архітэктуры, а не часам стварэння. Тадэвуш Рудкоўскі піша: «Часцей за ўсё форма зграфіта на сценах касцёлаў — гэта сціплы арнаментальны фрыз, як на парафіяльным касцёле ў Любохне Раве Мазавецкага павета або на бернардынскім жаночым кляштары ў Велюне»[8].

У сувязі з папярэднімі параўнаннямі цікава пашукаць аналагі гродзенскім зграфіта ў нашых бліжэйшых суседзяў, асабліва ў Польшчы, дзе гэты від мастацтва быў вельмі папулярны ў часы рэнесансу. Такія аналагі — паводле тэхнікі і матываў — бачым у дэкоры Познанскай ратушы (работы італьянскіх майстроў 1555 г.), а яшчэ больш — у арнаментацыі жылой камяніцы ў Лягніцы (паўднёва-ўсходняя Польшча, 1611 г.). Лягніцкія зграфіта больш разнастайныя, чым усе нам вядомыя, але іхні раслінны арнамент таксама надзвычай блізкі да арнаменту дэкору ў Гродне, асабліва ж — у каралеўскім палацы. Тут разам з выявай муз вялікае месца займае буйны, сакавіты арнамент з лісця, сцяблін, галінак, пладоў, а таксама з элементаў, што імітуюць архітэктурную абрамоўку акон і дзвярэй. Падкрэслім, што зграфіта ў Лягніцы створана пазней за дэкор гродзенскага палаца і раней, чым у гродзенскім брыгіцкім кляштары.

Трэба назваць таксама зграфіта палаца ў Дзялычыне (усходняя Польшча), якое паводле арнаментальных матываў (выява фантастычных рыбін) моцна нагадвае аздабленне касцёла брыгітак. Дзялычынскае зграфіта ўзнікла ў першай палове XVII ст., прыкладна тады ж, калі і зграфіта гродзенскага помніка.

Як зазначае Т. Рудкоўскі, у паўднёвай Польшчы архітэктурнае зграфіта было распаўсюджана шырока. «Цікава, што, пераняты з Італіі, толькі тут гэты тып дэкаравання дасягнуў поўнага росквіту. У некаторых гарадах Чэхіі зграфіта надавала нават спецыфічны характар цэлым вулічным і рыначным кварталам»[9]. У Польшчы ўвогуле зафіксавана мноства пабудоў, упрыгожаных зграфіта. Гэта жыллё, ратушы, брамы, храмы, палацы і замкі.

На Беларусі акрамя названых гродзенскіх помнікаў фрагменты зграфіта выяўлены ў Ружанскім палацы, ды яшчэ вядома, што яно ўпрыгожвала Святадухаўскую царкву пачатку XVII ст. у Мінску (знаходзілася на Высокім рынку, каля будынка сучаснага Белсаўпрофа). Але ж меркаваць пра распаўсюджанне гэтага віду мастацтва на тэрыторыі нашай рэспублікі пакуль цяжка, таму што большасць старых камяніц у гарадах не даследавана. Помнік, знойдзены ў Гродне, дазваляе думаць, што тут, як у Польшчы і Чэхіі, зграфіта ў свой час было вельмі папулярнае і адыгрывала значную ролю ў мастацкім абліччы архітэктуры. Такая думка здаецца абгрунтаванай, калі ўспомніць, што наша архітэктура XVI—XVII стст. развівалася ў адным рэчышчы з архітэктурай заходнееўрапейскіх краін.

Якім шляхам мастацтва зграфіта прыйшло на Беларусь, пакуль таксама невядома. Магчыма, з Польшчы, магчыма, і непасрэдна з Італіі. А хутчэй за ўсё яно з'явілася тут як вынік шматлікіх уплываў і ўласных законаў развіцця. Важна тое, што адрознівае яго ад заходніх узораў. Адметнасці акрэсліваюцца найперш у непасрэднасці і свабодзе іх кампазіцый і малюнка. Навукоўцы і рэстаўратары павінны ўлічваць гэта ў сваіх пошуках. Перад кожным рамонтам ці перабудовай неабходны археолага-рэстаўрацыйныя даследаванні, асабліва ў старажытных гарадах.

У апошнія дзесяцігоддзі зграфіта зноў стала папулярным. Таму рэстаўрацыя старажытнага зграфіта каштоўная і як аднаўленне ўзораў для развіцця сучаснай нацыянальнай школы.

Менавіта з гэтай прычыны падчас рэстаўрацыі зграфіта касцёла брыгітак паўстала шмат праблем наконт спосабу аднаўлення. Пасля гарачых спрэчак быў абраны спосаб, які можна назваць поўнай рэканструкцыяй. Рэстаўратары імкнуліся найперш замацаваць і раскрыць захаваныя часткі фрыза, а потым па аналогіі з гэтымі часткамі зрабіць з новага матэрыялу ўсю астатнюю кампазіцыю. «Навутвор» крыху адрозніваецца ад захаваных частак арыгінала і колерам, і фактурай паверхні. Розніца дапушчана ў той меры, каб новыя часткі не імітавалі старажытных і адначасова каб на адлегласці яны не вылучаліся, а наадварот, стваралі разам уражанне цэласнай кампазіцыі.

Застаецца дадаць, што рэстаўрацыю рабілі Спецыяльныя навукова-даследчыя рэстаўрацыйныя і вытворчыя майстэрні Міністэрства культуры БССР. Знайшоў рэшткі зграфітавага дэкору ў час натурных даследаванняў помніка аўтар праекта рэстаўрацыі — архітэктар У. Маскалёў, расчыстку і замацаванне старажытных частак выканалі мастакі-лепшчыкі В. Обухаў і М. Кашын, рэканструкцыю ўсяго астатняга фрыза — мастакі-жывапісцы У. Ракіцкі і Ю. Маліноўскі. Тэхналогію рэстаўрацыі распрацавала хімік М. Цэйтліна, а гістарычны матэрыял сабрала і прааналізавала аўтар артыкула.

Фрагмент зграфітавага фрыза (захаваная частка да рэстаўрацыі).

Фрагмент зграфітавага фрыза да рэстаўрацыі.

Партал касцёла. Фрагмент.

Частка зграфітавага фрыза (пасля аднаўлення).

Частка зграфітавага фрыза (пасля аднаўлення).

Праект рэстаўрацыі зграфітавага фрыза ў месцы злучэння захаваных і адноўленых частак.

Праект рэстаўрацыі касцёла брыгітак 1642 г. у Гродне.

---

[1] Jodkowski J. Grodno. Wilno. 1923. S. 95; Орловский Е. Ф. Гродненская старина. Ч. I. Гродно, 1910. С. 101; Воронин Н. Н. Древнее Гродно. МИА, 1954, № 4. С. 17—24.

[2] ЦДГА БССР у Гродне, ф. 1783, воп. 1, адз. зах. 16, арк. 12.

[3] ЦДГА ЛітССР, ф. 694, воп. 1, адз. зах. 832, арк. 1.

[4] Rudkowski T. Polskie sgraffita renesansowe // Renesans. Warszawa. 1976. S. 575—577.

[5] ЦДГА ЛітССР, ф. 694, воп. 1, адз. зах. 830, арк. 4.

[6] ЦДГА БССР у Гродне, ф. 1738, воп. 1, адз. зах. 26, арк. 20, 22; адз. зах. 188, арк. 1; адз. зах. 42, арк. 63; ЦДГА СССР, Л., ф. 822, воп. 12, адз. зах. 3020, арк. 1.

[7] Wojcechowski J. Stary zamek w Grodnie // Biuletyn historii sztuki i kultury. R. VI. Warszawa. 1938. S. 248—250.

[8] Rudkowski T. Odkrycie i konserwacja nieznanego sgraffita w Legnicy // Ochrona zabytków. Warszawa. 1976. № 2. S. 96—99.

[9] Там сама. S. 589.

УВАГА: ПРАБЛЕМА!

Уладзімір Дзянісаў

Тут б'ецца сэрца горада

Гістарычны лёс Цэнтральнага сквера ў Мінску

Цэнтральны сквер — адзін з лічаных помнікаў гісторыі і культуры Мінска, якія дайшлі да нашых дзён. Амаль 200 гадоў таму тут пачала фарміравацца частка горада, якая потым атрымала назву «Новае места». На жаль, ад колішняга комплексу збераглiся толькі асобныя пабудовы. Гэта будынак былой праваслаўнай кансісторыі, дзе цяпер месціцца музей гісторыі войскаў БВА, а таксама будынак тэатра імя Янкі Купалы — помнік гісторыі і архітэктуры саюзнага значэння.

Сама назва «Новае места» паказвае, што яно ўзнікла пазней за гістарычны цэнтр Мінска — Замчышча і Высокі рынак (раён плошчы Свабоды). Яшчэ ў другой палове XVIII ст. граніца горада праходзіла прыкладна па трасіроўцы цяперашняга Ленінскага праспекта, якраз у раёне Цэнтральнага сквера. У першай палове XVII ст. тут быў насыпаны земляны вал з бастыёнамі, а на ўчастку, дзе сёння перасякаюцца праспект і вуліца Энгельса, узвышалася гарадская брама. Дакладная назва яе пакуль невядома, але, відаць, адпаведна дарозе, мінчане называлі яе Ігуменскай брамай[1]. Згодна з планам Мінска 1797 г. на тэрыторыі сучаснага сквера ўжо існавала жылая забудова, меркаваць пра якую даволі цяжка.

У канцы XVIII — пачатку XIX ст. Мінск зведаў грунтоўныя горадабудаўнічыя змены. Пасля далучэння цэнтральнай Беларусі да Расійскай імперыі ён стаў цэнтрам адной з самых буйных беларускіх губерняў. З утварэннем Мінскай губерні была ўведзена пасада губернскага архітэктара.

Забудова паўднёва-ўсходняга боку Навамесцкай плошчы ў Мінску. У цэнтры — будынак друкарні.

Рог Захар'еўскай і Петрапаўлаўскай вуліц. Злева гатэль «Парыж».

Будынак кірхі.

Будынак земскага музея. Фота з архіва В. Каляды.

МИНСКЪ. Земскій Музей

Першым заняў яе Ф. Крамер. Менавіта яму давялося адыграць важную ролю ў вызначэнні перспектыў горадабудаўнічага развіцця Мінска.

Біяграфічных звестак пра Крамера знойдзена няшмат. Фёдар Хрысціянавіч Крамер з'явіўся ў Мінску ў 1795 г. Да гэтага ён выконваў абавязкі архітэктара Аланецкай губерні. Напэўна, быў ужо ў гадах, таму што меў дарослага сына (пазней атрымаў пасаду памочніка губернскага архітэктара). Паводле архіўных дакументаў Крамер паходзіў «з дваран Аланецкай губерні». У Мінску ён працаваў да 1804 г.

За гэты, здавалася б, кароткі час ім створана серыя праектных планаў гарадоў Мінскай губерні, большасць якіх была здзейснена. Але самай вялікай заслугай трэба лічыць праектны план Мінска. Закладзеныя ў ім горадабудаўнічыя прынцыпы не страцілі значэння да другой паловы XIX ст. Дойлід вельмі слушна падтрымаў веерную цэнтрабежную

тэндэнцыю развіцця горада ў паўднёвым і паўднёва-ўсходнім напрамках, якая склалася ў XVI—XVIII стст.

Першы варыянт праектнага плана быў распрацаваны ў 1797 г., а ў 1800 г. крыху скарэкціраваны[2]. Асноўнай задачай яго прадугледжваўся выхад горада за межы абарончых збудаванняў XVII ст. і забудова свабоднай тэрыторыі на паўднёвы ўсход, аж да поймы ракі Свіслач. Планіроўка Новага места набыла выразную рэгулярную структуру. Трасіроўка большасці вуліц, пракладзеных паводле плана Крамера, добра зберaглася да нашага часу. Новыя кварталы прамавугольнай формы меркавалася забудоўваць пераважна згодна з узорнымі праектамі жылых дамоў Крамера. Гэта былі аднапавярховыя драўляныя дамы для жылля.

Кампазіцыйным цэнтрам Новага места стала вялікая прамавугольная плошча, на якую перайшоў гандаль з Высокага рынку. Тут на самым пачатку XIX ст. з'явілася некалькі грамадскіх пабудоў. У паўночна-ўсходнім баку сфарміраваўся комплекс архірэйскага дома. На рагу плошчы і цяперашняй вуліцы Энгельса была пабудавана паштовая станцыя. На паўднёва-заходнім баку архітэктурнай дамінантай вырысоўвалася лютэранская кірха. Па перыметру плошча забудоўвалася аднапавярховымі жылымі дамамі з крамамі, асобныя з якіх прастаялі да пачатку XX ст.

Вось як апісвае рынaчны гандаль на Навамесцкай плошчы этнограф Павел Шпілеўскі: «Назву такую яно (Новае места — У. Д.) атрымала ад наваствoранай паміж архірэйскім дваром і Паштовай вуліцай плошчы, на якой па нядзелях наладжваўся гарадскі гандаль. Бывала, сюды збіраліся сяляне і аднадворцы з усіх навакольных сёлаў, вёсак і засценкаў з рознымі таварамі. З самай раніцы плошча напаўнялася незлічонымі драбінамі, калымагамі, вазамі і калёсамі (беларускія асаблівай канструкцыі драбіны, накшталт пецярбургскіх ламавых) са збожжам, аўсом, грэчкай, просам, мукой, бульбай, буракамі, цыбуляй, часнаком і рознымі крупамі, з яйкамі,

курамі, індыкамі, качкамі і дзічынай, з маслам, смятанаю і малаком. Больш заможныя сельскія гаспадары прыязджалі з жывымі парсюкамі, цялушкамі, каровамі і нават коньмі. Тут жа мясціліся і вазы з дрывамі, лыкамі, пянькою, дранкай, лучынаю і вяроўкамі. Хаос страшэнны!»[3]

Да 30-ых гадоў XIX ст. плошча не мела бруку, элементарнага добраўпарадкавання. Мінскі краязнавец і збіральнік старажытнасцей Міхаіл фон Гаўсман у сваёй рабоце, прысвечанай гісторыі Мінска, адзначаў: «Памянёная плошча Новага рынка... уяўляла сабою квадратную прастору, з аднаго боку парослую травою, куды наведваюцца каровы і іншыя жывёлы, а з другога — з пакінутымі ярамі...»[4]

30 мая 1835 г. у час кантрактавага кірмашу ў Мінску ўспыхнуў пажар, які абярнуўся для гараджан сапраўднай катастрофай. Полымя бушавала каля васьмі гадзін. Страты жыхароў сталіся жахлівымі. І асабліва пацярпела Новае места, дзе пераважала драўляная забудова. Пасля гэтага Навамесцкая плошча была рэканструявана. Работы па рэканструк-

Фантан сквера.

Капліца св. Аляксандра Неўскага.

Мінскі гарадскі тэатр.

Будынак паштовай станцыі. Архітэктар Ф. Крамер.

Архірэйскі дом і Пакроўская царква.

Будынак дваранскага сходу.

цыі і добраўпарадкаванню плошчы пачаліся па ініцыятыве мінскага гарадскога галавы Леапольда Дэльпаца, які, «жадаючы вызначыцца распарадчасцю ўзорнага адміністратара, заняўся нівеліроўкай гэтай плошчы і на ўласныя грошы зрыў пагоркі і яры і ўсю паверхню зрабіў роўнай і выгладжанай — пасадзіў вакол дрэвы і гэтым садзейнічаў таму, што плошча лёгка магла быць ператворана ў рынак»[5]. Асноўныя работы па добраўпарадкаванню былі закончаны ўжо ў 1836 г. Мінскі губернскі архітэктар Казімір Хршчановіч распрацаваў праектную прапанову па размяшчэнню ў цэнтры плошчы праваслаўнага кафедральнага сабора. Гэта прапанова спадабалася губернскаму і гарадскому начальству, і епархіяльны архітэктар атрымаў заданне праектаваць сабор, але ідэя ў рэшце рэшт не ажыццявілася[6].

У 1840 г. рынак на плошчы ліквідаваны, і яна выкарыстоўвалася для знакамітых мінскіх кантрактавых кірмашоў. П. Шпілеўскі сведчыў: «Нядзельны гандаль з плошчы Новага места перанесены за горад на былы Конскі рынак... Такое дабрадзейнае распараджэнне дало магчымасць Новаму месту, або Рынку, набыць іншае, больш прыстойнае прызначэнне. Плошчу зруйнавалі, насыпалі друзу і абгарадзілі бар'ерамі; у бар'ер з усіх чатырох бакоў плошчы насадзілі ў два рады кляновых дрэў, і, такім чынам, атрымаўся вельмі някепскі бульвар. У час так званых кантрактаў або дваранскіх выбараў, якія пачынаюцца з 19 сакавіка, а яшчэ правільней — у час кірмашу чэрвеньскага, на новай плошчы арганізоўваліся магазіны для прывозных з Кіева, Вільні, Адэсы, Масквы, Варшавы і нават з Прусіі тавараў... Але паміж іншымі таварамі трымаюцца ў некаторых магазінах прадметы тутэйшых мінскіх фабрык, напрыклад: сукно фабрык графа Патоцкага, Камінскага і Скірмунта і баваўняныя тканіны лагойскай фабрыкі графа Тышкевіча. Апрача таго ў кантрактавых магазінах знойдзеце мужчынскі і жаночы абутак мінскай работы, які славіцца на ўсёй Беларусі і ў вялікай колькасці вывозіцца ў Кіеў у час зімовых кантрактаў... Маскоўскія кнігагандляры прывозяць рускія кнігі і тым выпраўляюць недахоп мінскіх кнігарняў»[7]. Дадамо, што кірмашы суправаджаліся выступленнямі вандроўных музыкаў, танцораў і акрабатаў.

Кірмашы істотна павысілі грамадскі статус плошчы, бо для шматлікіх гасцей яна зрабілася своеасаблівай візітнай карткай горада. Гэта спрыяла хуткім зменам яе архітэктурнага аблічча. На працягу 40-ых — 50-ых гадоў XIX ст. паводле праекта К. Хршчановіча былі ўзведзены новы комплекс архірэйскага дома, будынак дваранскага сходу, гасцініца «Парыж». У 1857 г. на рагу плошчы і Кашарнай вуліцы (сучасная Чырвонаармейская) М. Гаўсман пабудаваў мураваны дом — адзін з самых цікавых помнікаў архітэктуры гістарызму ў Мінску. У гэтым доме размясціўся гарадскі клуб з бібліятэкай і залай для баляў і канцэртаў.

25 мая 1869 г. асвяцілі капліцу св. Аляксандра Неўскага, пабудаваную ў заходнім кутку плошчы. Вось як казаў пра яе М. Гаўсман: «Пры самым уваходзе на плошчу пабудавана зграбная капліца, ...купал якой з двума крыжамі зроблены па заказу адным з лепшых пецярбургскіх майстроў Шапэнам і ў якой пастаўлены цудоўна напісаны прафесарам С.-Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў п. Венігам вобраз св. Аляксандра Неўскага ў поўны рост»[4].

У 1872 г. плошча Новага рынку была ператворана ў сквер, разбіты на сродкі і дзякуючы старанням жыхароў горада пры падтрымцы гарадскіх уладаў. Сквер меў выразную рэгулярную планіроўку з перыметральнымі і дыяганальнымі алеямі. У цэнтры яго, на перакрыжаванні дзвюх алеяў, зрабілі фантан (датуецца 1874 г.), упрыгожаны скульптурнай кампазіцыяй; мінчане часта называюць яго «Хлопчык з лебедзем». Адначасова ў паўночным кутку вырасла воданапорная вежа. Сквер палюбіўся гараджанам, якія сталі называць яго па імені капліцы — Аляксандраўскім.

Апісанне М. Гаўсмана належыць да канца 70-ых гадоў XIX ст. і дае, відавочна, самы ранні, а таму і надзвычай каштоўны «партрэт» гэтай рукатворнасці: «...Скверу мінчан могуць пазайздросціць нават жыхары сталіц. Ён, у 100 сажняў даўжынёю і амаль столькі ж шырынёю, абведзены двума радамі цяністых дрэў, утварае як бы правільны квадрат, перарэзаны дзвюма папярочнымі алеямі, на скрыжаванні якіх зроблены фантан з крынічнай вадою, што б'е ўверх. Сам жа цэнтр сквера, з дарожкамі, што ўюцца ў розных напрамках, уяўляе сабой разнастайныя віды траўнікаў і клумбаў, а яны, засаджаныя невялікімі дзялянкамі ліставых дрэў ды таксама кустарнікамі і кветкамі, надаюць цэламу чароўную красу, якая са свежым паветрам, зеляніной і духмянасцю раслін захапляе сваім уражальным хараством. Тут жа для пасцух людзей, якія гуляюць, расстаўлены лаўкі, ёсць прыгожыя і ўтульныя альтанкі і павільёны, дзе прадаюцца штучныя мінеральныя воды»[8].

Істотна паўплывалі на аблічча сквера і ўсёй Навамесцкай плошчы два манументальныя збудаванні. Гэта — Пакроўская царква, якая дапоўніла ў 1885 г. комплекс архірэйскага дома, а таксама гарадскі тэатр, які будаваўся ў 1886 — 1890 гадах па праекту архітэктара К. Казлоўскага пры ўдзеле грамадзянскага інжынера К. Увядзенскага.

Разбурэнне ансамбля былой Навамесцкай плошчы пачалося ў 1930-ых гадах. Тады была знесена капліца Аляксандра Неўскага, а кірха перабудавана пад дзіцячы кінатэатр. Збудаванні архірэйскай сядзібы — царква і жылы корпус — саступілі месца Дому Чырвонай Арміі (архітэктар І. Лангбард). У канцы 30-ых гадоў пры закладцы будынка ЦК КП(б)Б знеслі амаль усю забудову паўднёва-ўсходняга боку плошчы, у тым ліку дом Гаўсмана.

У Айчынную вайну знішчана ўся гістарычная жылая і грамадская забудова паўночна-заходняга і паўднёва-заходняга бакоў плошчы.

Пасля вайны зялёныя пасадкі сквера ўзноўлены. У 1955—1957 гадах з боку Ленінскага праспекта паўстала ўрадавая трыбуна (архітэктар Я. Заслаўскі), вельмі тактоўна ўпісаная ў структуру помніка садова-паркавага мастацтва. На жаль, у 1970 г. рэалізацыя праекта архітэктара Ю. Грыгор'ева сказіла першапачатковую рэгулярную планіроўку сквера. Да таго ж найноўшыя элементы добраўпарадкавання — машчэнне алеяў і дарожак, кветнікі, асвятляльная арматура — моцна дысаніруюць з той часткай гістарычнага асяроддзя, якая ацалела.

Вялікую шкоду Цэнтральнаму скверу прычынілі работы па будаўніцтву метрапалітэна. Размяшчэнне аднаго з уваходаў у станцыю якраз каля ўвахода ў сквер парушыла, сапсавала выгляд апошняга. У выніку пракладкі другой лініі метро знесена парадная лесвіца, дэкараваная гранітнымі вазамі і асвятляльнымі калонамі з чырвонага паліраванага граніту.

У сярэдзіне 60-ых гадоў узнікла праектная прапанова, якая прадугледжвала пашырыць Цэнтральную плошчу (цяпер Кастрычніцкая) і адкрыць від на будынак ЦК КПБ. Дзеля гэтага прапанавалася высечы сквер, знесці тэатр, фантан і ўрадавую трыбуну. Нягледзячы на ўсю абсурднасць ідэі, яна да сённяшняга дня мае сваіх прыхільнікаў.

Нядаўна (канец 1988 г.) выйшаў заключны том «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», прысвечаны Мінску, дзе пад нумарам 196 значыцца як помнік архітэктуры і садова-паркавага мастацтва Цэнтральны сквер. Як вядома, паводле законапалажэння «Збор...» з'яўляецца афіцыйным дакументам па ахове помнікаў. Будзем спадзявацца, што гэта, нарэшце, увянчае поспехам шматгадовую барацьбу мінчан-патрыётаў за зберажэнне гожага, непаўторнага кутка старога Мінска.

Матэрыял ілюстраваны фотаздымкамі пачатку XX ст.

---

[1] На сёння ў гістарычных крыніцах удалося ўстанавіць назвы двух гарадскіх брамаў: Барысаўская і Койданаўская.
[2] ЦДГА СССР, ф. 485, воп. 1, спр. 225; ЦДВГА СССР, ф. ВГА, спр. 22151.
[3] Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю // Современник. 1854. Т. 48. С. 27—28.
[4] Цытуецца па кн.: Книга в Белоруссии. Мн., 1988. С. 135.
[5] Там сама.
[6] ЦДГА БССР, ф. 136, воп. 1, спр. 11102, арк. 95, 125—152.
[7] Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю... С. 28.
[8] Цытуецца па кн.: Книга в Белоруссии... С. 135—136.

Георгій Штыхаў

Спецпатрыятызм наменклатуры

Сумны лёс Банцараўскага гарадзішча

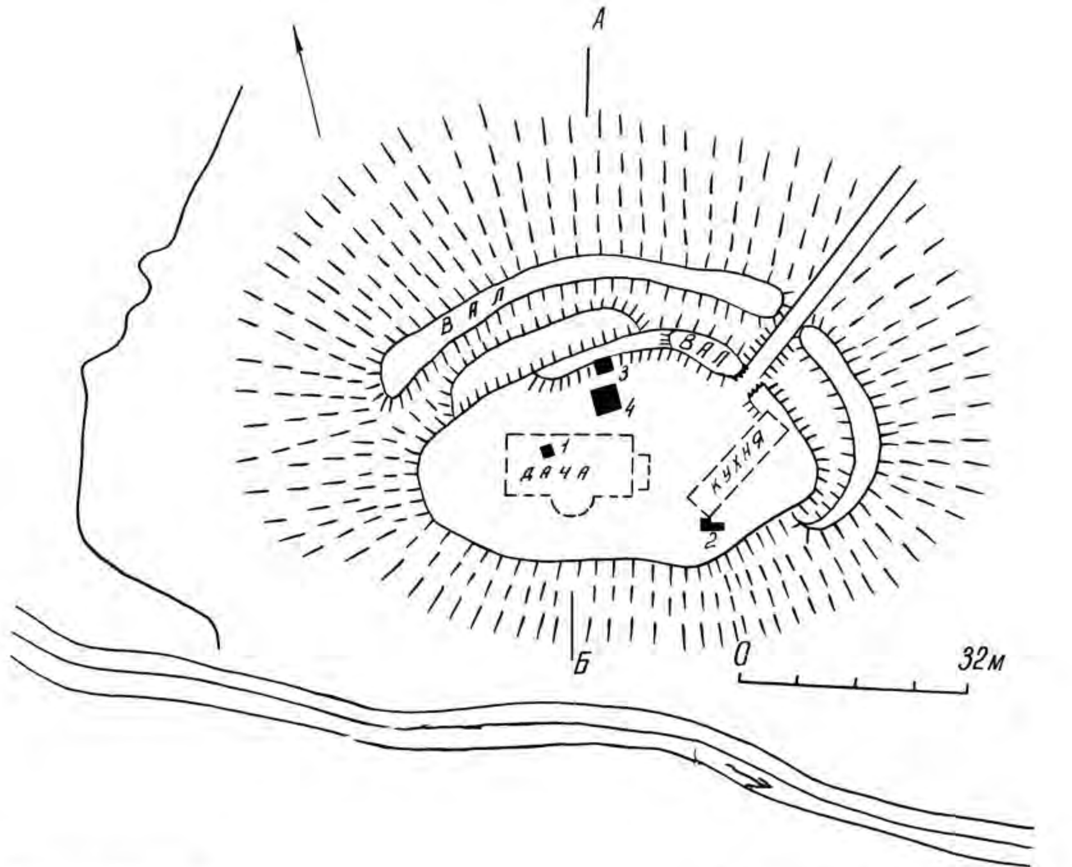
Адкрыццё гэтага гарадзішча ўвосень 1925 года аматары краязнаўчага гуртка Беларускага дзяржаўнага універсітэта Сяргей Шутаў і Мікола Улашчык лічылі важнай падзеяй у сваім жыцці. Так успамінаў у 1973 годзе на старонках бюлетэня «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі» доктар гістарычных навук Улашчык.

Ад мясцовага насельніцтва маладыя даследчыкі дачуліся, што за два з паловай кіламетры ад Ждановічаў, каля хутара Банцараўшчына, ёсць незвычайная гара. Яе вяршыня плоская, на схілах — валы і равы. Гара пануе над рэчышчам Свіслачы так, што пагодаю за 10—12 кіламетраў бачны Менск.

Хутар месціўся каля рэчкі (цяпер на беразе вадасховішча Дразды тут узведзены карпусы прафілакторыя). Насупраць, на адлегласці 500—600 метраў, на высокім левым беразе праз верхавіны сосен відзён і вяршок стромкага ўзгорка. Калі сябры агледзелі яго, ім стала зразумела, што ў старажытнасці гэта было зручнае для самаабароны паселішча.

Вышыня гары над узроўнем вады ў рацэ 20—22 метры. Завяршаецца яна авальнай пляцоўкай, выцягнутай уздоўж берага на 55 метраў. Гара абрываецца да Свіслачы. З іншых бакоў схілы то крутыя, то больш спадзістыя. На краі пляцоўкі — рэшткі верхняга абарончага вала. Ніжэй, на спадзістым схіле, добра захаваліся другі вал і два равы. Праз іх зроблены праход на верхнюю пляцоўку. Гарадзішча разам з абарончымі збудаваннямі займае плошчу ў некалькі гектараў.

Хутка ўсхваляваныя студэнты паведамілі пра адкрыццё на пасяджэнні гістарычна-археалагічнай камісіі Інстытута беларускай культуры, а ў чэрвені 1926 года пачаліся раскопкі. На Банцараўскае гарадзішча рушылі, як на свята. У гурце былі вядомыя вучоныя і археолагі-пачаткоўцы. Сярод іх — прафесар М. Доўнар-Запольскі, дацэнты З. Даўгяла, М. Шчакаціхін, І. Сербаў, студэнты А. Каваленя, С. Шутаў,



Схематычны план Банцараўскага гарадзішча (1982 г.) з абазначэннем месца раскопак (1—4).

Банцараўшчына. 1926 г. Сярод сфатаграфаваных — І. Сербаў, М. Доўнар-Запольскі, М. Шчакаціхін, С. Дубінскі, З. Даўгяла, М. Улашчык, А. Каваленя, С. Шутаў, А. Мельнікаў.

М. Улашчык і інш. На пачатку раскопак зрабілі здымак, які знаёміць нас з удзельнікамі таго ўрачыстага моманту.

Вядучай установай па арганізацыі даследаванняў быў Беларускі дзяржаўны музей. Кіраваў імі спрактыкаваны беларускі археолаг Сяргей Дубінскі. Даследаванні працягваліся ў 1927 і 1928 гадах.

Гарадзішчы — своеасаблівыя скарбы матэрыяльнай культуры, што засталіся ад далёкіх прашчураў. Сярод гэтых помнікаў бываюць унікальныя, адзіныя, якія добра зберагліся амаль у тым выглядзе, калі іх назаўжды пакінулі старажытныя жыхары. Археолагі да такіх надзвычай важных помнікаў выкарыстоўваюць эпітэт «эталонны», бо комплекс матэрыяльнай культуры, які выяўляе яго сутнасць, служыць узорам для вывучэння іншых, аналагічных. Ён дае найбольш поўную інфармацыю пра жыццё і заняткі продкаў шляхам параўнальнага аналізу помнікаў.

Да такіх вось эталонных унікумаў належыць Банцараўскае гарадзішча. У выніку яго раскопак вылучаны дзве археалагічныя культуры, раней невядомыя вучоным. Тым самым прачытаны новыя старонкі гісторыі нашых продкаў, праліта святло, калі хочаце, на паходжанне беларусаў.

Археалагічны свет быў уражаны. У культурным пласце, які ўтварыўся на працягу некалькіх стагоддзяў, зафіксаваны два археалагічныя перыяды, ці дзве археалагічныя культуры, як кажуць самі археолагі. Ніжні гарызонт датуецца з трэцяга стагоддзя да нашай эры па чацвёртае — нашай эры. Найбольш характэрная прыкмета гэтай культуры ранняга жалезнага веку прысутнічае на лепленых ад рукі гаршках розных памераў. Іх паверхня пакрыта штрыхамі і арнаментам у выглядзе круглых ямак, «зашчыпамі», зробленымі пальцамі.

З улікам такой асаблівасці начыння археолагі карыстаюцца тэрмінам «культура штрыхаванай керамікі». У яе напластаваннях знойдзены жалезныя сярпы, наканечнікі коп'яў, нажы, бронзавыя жаночыя ўпрыгожанні. Адкапаны дзесяткі гліняных прасліц для верацёнаў, з дапамогай якіх рабілі прадзіва.

Металічныя шлакі сведчаць пра здабычу жалеза з балотных руд і кавальскую справу. Заняткі жывёлагадоўляй пацвярджаюць знаходкі костак каня і буйной рагатай жывёлы. Менавіта жывёла была тады галоўным багаццем роду. У час ваеннай небяспекі яе заганялі на пляцоўкі гарадзішча. Большасць археолагаў лічыць, што культура штрыхаванай керамікі належала балцкім плямёнам, продкам сучасных літоўцаў і латышоў.

Верхні гарызонт культурнага пласта адносіцца да VI—VIII стст. нашай эры. У ім выяўлены загадкавыя каменныя пляцоўкі памерам паўтара на два метры. Паміж камянямі знойдзены складзеныя косткі розных жывёл на рагу пляцоўкі, уздоўж якой стаялі або ляжалі разбітыя гаршкі з абвугленым гарохам. Магчыма, гаршкі былі пастаўлены для ахвярапрынашэння. Згарэлае дрэва пацвярджае існаванне наземных драўляных пабудоў. Усяго было адкапана больш як 20 лепленых ад рукі гаршкоў. Посуд гладкасценны, без арнаментацыі, слоікападобнай і міскападобнай формы. Сустракаюцца гаршкі з рабром пасярэдзіне, але пераважае «цюльпанападобная» форма начыння. Кераміка Банцараўскага гарадзішча пакуль з'яўляецца незаменнай крыніцай для даследчыкаў, якія вывучаюць гісторыю насельніцтва трэцяй чвэрці I тысячагоддзя нашай эры на тэрыторыі Беларусі і суседніх абласцей.

Знойдзены іншыя цікавыя вырабы: бронзавы арнаментаваны бранзалет з патоўшчанымі канцамі, жаночае ўпрыгожанне ў выглядзе лунніцы з трыма выступамі ўнізе, да якіх прымацаваны трапецападобныя падвескі, пацерка сіняга шкла «з вочкамі». Маленькія тыглі з белай тугаплаўкай гліны выкарыстоўваліся ў бронзаліцейнай справе. Пра даволі развітое земляробства гаворыць зерне культурных раслін, па вызначэнню спецыялістаў — гароху, конскага бобу, вікі, проса, пшаніцы.

Паводле спецыфікі матэрыялаў верхняга гарызонта гарадзішча і атрымала сваю назву — археалагічная Банцараўская культура. Якому этнасу яна належала — балтам ці славянам — канчаткова не ўстаноўлена, і пытанне застаецца белай плямай у гісторыі Беларусі. Магчыма, гэта была мяшаная культура, што ўзнікла, калі славяне рассяляліся ў верхнім Падняпроўі сярод абарыгеннага, параўнальна рэдкага балцкага насельніцтва. Цяпер селішчы Банцараўскай культуры адкрыты вучонымі ў многіх месцах цэнтральнай і паўночнай Беларусі.

На самім Банцараўскім гарадзішчы, выключна каштоўным, археолагі пазбягалі рабіць далейшыя раскопкі, каб не парушыць яго выгляд, зберагчы для нашчадкаў, якія будуць валодаць больш дасканалай тэхнікай даследаванняў. Толькі ў 1948, 1949 гадах А. Мітрафанаў, а ў 1982 годзе аўтар артыкула зрабілі невялікія раскопкі, каб удакладніць звесткі пра характар культурнага пласта, плошчу яго пашырэння.

За ўсе гады археолагі даследавалі 245 квадратных метраў пляцоўкі — зусім нязначную частку помніка. Таўшчыня культурнага пласта нераўнамерная. У цэнтры яна складае 0,2, па краях дасягае 1,8—2,2 метра. Тлумачыцца гэта тым, што па краях пляцоўкі ўзводзіліся абарончыя збудаванні. Пясок, які выкарыстоўваўся, значна павялічваў пласт з іх рэшткамі.

Археолагам даводзіцца абследаваць на Беларусі сотні гарадзішчаў і бачыць на свае вочы, як моцна яны былі пашкоджаны ў гады вайны. Дзе выкопвалі траншэі, дзе будавалі доўгатэрміновыя агнявыя кропкі і да т. п. Па шчаслівай выпадковасці Банцараўскае гарадзішча не пацярпела ў тыя цяжкія часы.

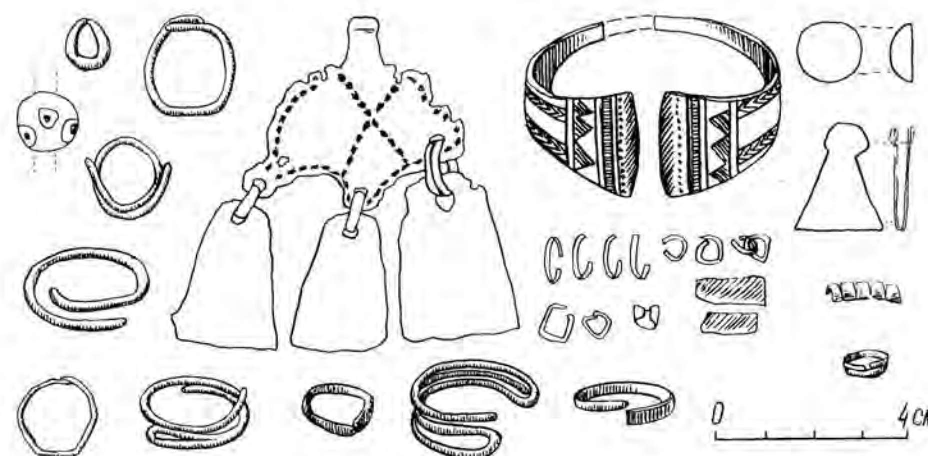
Першае ліха зведала яно, калі Мінскі абласны Савет дэпутатаў працоўных прыняў пастанову № 551 ад 15 мая 1948 года «Аб перадачы 9,5 га зямлі Дзяржлесфонду Бароўскага сельсавета Мінскага раёна для будаўніцтва дач Міністэрства ўнутраных спраў БССР». Пастанову скарыстала толькі адна асоба — тая, што ўзначальвала гэтае міністэрства. І вось на гарадзішчы ўзвысілася вялізная дача з васьмю пакоямі, якая заняла прыкладна пятую частку яго пляцоўкі. Але неўзабаве міністр С. Бельчанка быў звольнены з пасады разам з берыеўскім паслугачом Цанавам.

Нарэшце, паводле пастановы Савета Міністраў БССР № 538 ад 26 жніўня 1957 года Банцараўскае гарадзішча было ўключана ў спіс помнікаў рэспубліканскага значэння, якія бяруцца пад ахову дзяржавай... А ў будынку на гарадзішчы надоўга размясцілася дача дзіцячага сада названага міністэрства. З гэтай нагоды была пабудавана побач кухня, пашыраны туалет.

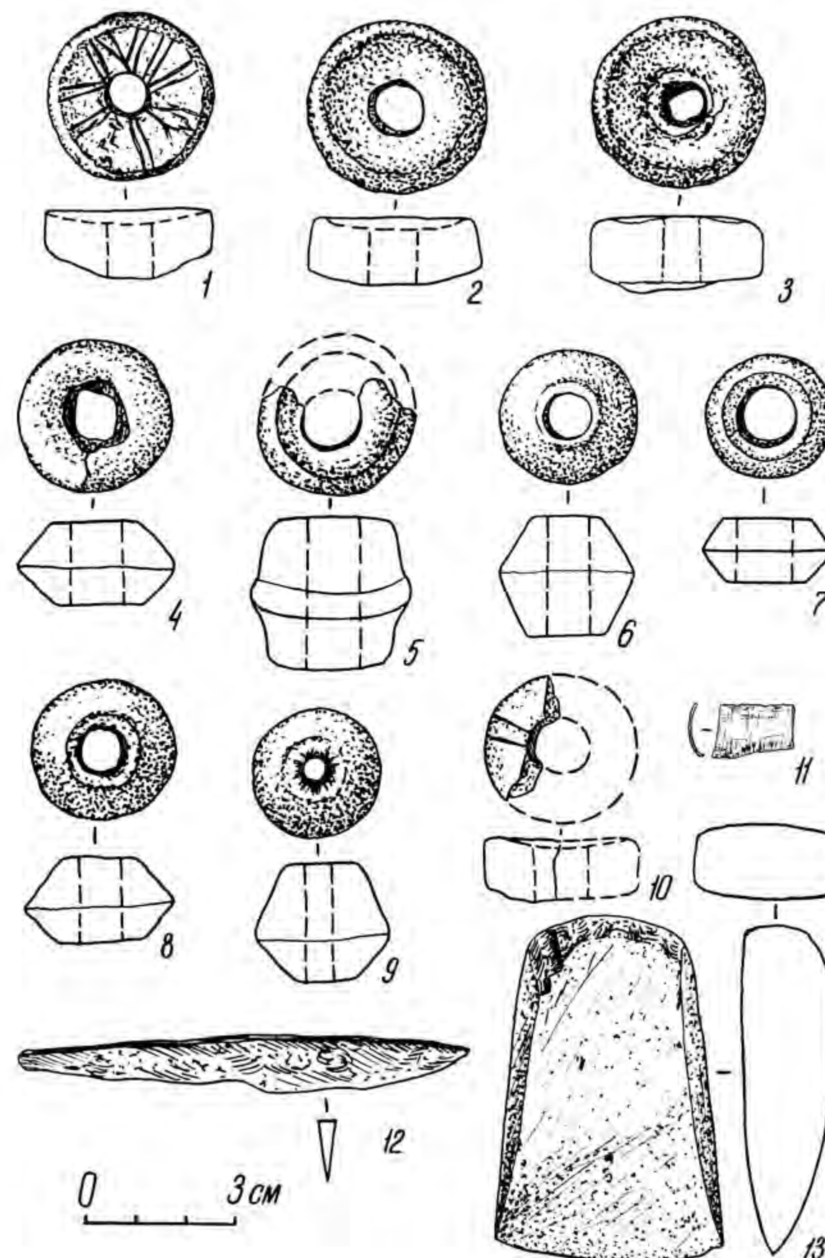
Лёс гарадзішча мог бы змяніцца да лепшага ў сувязі з праектам новага экскурсійнага маршруту па гістарычных помніках Мінска і яго наваколля. У тлумачальнай нататцы 1978 года Беларускага дзяржаўнага навукова-даследчага і праектнага Інстытута горадабудаўніцтва гаварылася: «Гэты невялікі па плошчы ўчастак з'яўляецца адначасова цудоўнай аглядальнай пляцоўкай з відам на поплаў ракі Свіслач з каскадам вадасховішчаў Крыніцы і Дразды, а таксама на забудову паўночна-заходняй часткі горада Мінска». На жаль, ажыццяўленне праекта было адкладзена на няпэўны час.

Сумны лёс Банцараўскага гарадзішча... Ды справа не скончылася. Самае небяспечнае было наперадзе.

Архітэктар Васіліса Паўлаўна Шыльнікоўская, якая працавала над праектам вадасховішча Дразды, марыла, каб гарадзішча на яго беразе, вольнае ад забудовы, служыла аглядальнай пляцоўкай навакольнай мясцовасці [1]. Аднак калі яна ў чэрвені сёлетняга года наведала археалагічны помнік, ён нагадваў будаўнічую пляцоўку.



Жаночыя ўпрыгожанні VI—VIII стст. з Банцараўскага гарадзішча.



Знаходкі з раскопак Банцараўскага гарадзішча 1982 г.

«У мяне ледзь не здарыўся інфаркт»,— расказвае яна. Чалавек, які кіраваў работай, адрэзаў: «Тэрыторыя цяпер у маім распараджэнні; што хачу, тое раблю».

Чаму ж так крута на горшае павярнула справа з Банцараўскім гарадзішчам? Няўжо яго бязлітаснае разбурэнне адбудзецца ў час галоснасці, справядлівай крытыкі бюракратызму, эгаістычных дзеянняў наменклатуры?

Старшыня выканкома Ждановіцкага сельскага Савета А. Мазур паклапаціўся абзавесціся паперамі, якімі можна прыкрыцца. Побач з пастановай Мінскага абласнога савета № 551 ад 1948 года ў яго шануецца «Выпіска з пратакола № 7 пасяджэння жыллёва-бытавой камісіі МУС Беларускай ССР ад 29 снежня 1988 г. аб продажы ў асабістае карыстанне супрацоўнікам домікаў у дачнай гаспадарцы МУС БССР у сувязі з іх трухлявасцю і стратнасцю». Жыллёва-бытавая камісія вырашыла мэтазгодным прадаць будынак былой дачы міністра некалькім асобным уладальнікам — кожнаму па пакою. Яны ўжо паспелі завезці сюды цэглу, каб падвесці пад будынак новы падмурак, што яшчэ больш пашкодзіць культурны слой помніка. А. Мазур лічыць, што пастановы № 551 саракагадовай даўнасці дастаткова, каб выдзяляць новыя ўчасткі для дач на Банцараўскім гарадзішчы.

Пастанова Саўміна № 538 ад 26 жніўня 1957 года, якая, дарэчы, абавязвае мясцовыя ўлады паставіць на гарадзішчы ахоўны знак, да самага апошняга часу ігнаравалася.

Як да ўсяго гэтага ставяцца ў Савеце Міністраў БССР? Упраўляючы яго справамі ў канцы 1988 года падпісаў распараджэнне, паводле якога на Банцараўскім гарадзішчы вылучаны 30 участкаў для будаўніцтва дач. У спісе значацца ўсе прозвішчы спадобленых дачнікаў. Прыкладна палова з іх — пенсіянеры, астатнія — служачыя Міністэрства ўнутраных спраў. Круг замкнуўся, далей ісці няма куды.

Разбурэннем, цяпер ужо канчатковым разбурэннем, помніка гісторыі і матэрыяльнай культуры еўрапейскай вядомасці займаюцца людзі, службовымі абавязкамі якіх мусяць быць клопаты пра яго зберажэнне. Як кажуць, «свая кашуля бліжэй да цела». Альбо інакш: калі ў чалавека ўзнімаецца рука на гістарычны ці культурны помнік, нельга верыць, што ён патрыёт. Але аднаго маральнага асуджэння тут мала.

Неабходна забараніць будаўніцтва дач на Банцараўскім гарадзішчы. Неабходна знесці дачы, якія ўжо пабудаваны ў парушэнне законаў пра ахову помнікаў гісторыі і культуры. Неабходна ўсе затраты налічыць за кошт начальнікаў, якія непасрэдна вінаватыя ў тым, што адбываецца цяпер на гарадзішчы. Пра гэта павінны сказаць сваё непахіснае слова пракуратура і суд.

[1] Калі артыкул рыхтаваўся да друку, стала вядома, што В. П. Шыльнікоўская сярод калектыву аўтараў гэтага праекта («за архітэктурна-ландшафтныя комплексы ўсходніх раёнаў г. Мінска») удастоена Дзяржаўнай прэміі СССР 1989 года.

Генадзь Каханоўскі

З любасцю да малой вялікай радзімы

175 гадоў з дня нараджэння Яўстафія ТЫШКЕВІЧА

З другой паловы XVIII ст. і амаль да канца 30-ых гадоў XIX ст. на Беларусі — эпоха Асветніцтва. У атмасферы гэтай эпохі фарміраваліся таленты З. Даленгі-Хадакоўскага, А. Міцкевіча, Я. Чачота, Т. Зана. Пад яе ўплыў трапілі крыху «запозненыя» браты Яўстафій і Канстанцін Тышкевічы. Яны, а таксама А. Рыпінскі, І. Храпавіцкі, Р. Друцкі-Падбярэзскі і іншыя даследчыкі належаць да так званага дваранскага перыяду ў гісторыі беларускай навукі мінулага стагоддзя.

Стала амаль нормай ацэньваць Я. Тышкевіча-фалькларыста паводле яго «Апісання Барысаўскага павета». Аднак пранікненне ў свет вуснапаэтычнай творчасці беларусаў засведчана ім і ў іншых працах, што патрабуе свайго асвятлення. На жаль, біяграфія вучонага распрацавана слаба і многае застаецца гіпатэтычным, а часам і проста памылковым, што яшчэ раз абавязвае звяртацца да першакрыніц.

Яўстафій Піевіч Тышкевіч нарадзіўся 6 (18) красавіка 1814 г. у Лагойску ў багатай дваранскай сям'і, якая вяла радавод з XV—XVI ст. ад смаленскага ваяводы, старосты мінскага і пінскага Васіля Тышкі (або Цішкі) — з мясцовай «руска-літоўскай», інакш кажучы, беларускай шляхты. Сын Васіля Астафей асеў у Лагойску, і з гэтага роду выйшлі дзяржаўныя дзеячы, эканамісты, военачальнікі, вучоныя.

Яўстафій Тышкевіч. Фотаздымак А. Святкоўскага. 8,5×5,4 см. Гісторыка-этнаграфічны музей Літоўскай ССР.

BADANIA
ARCHEOLOGICZNE
nad
ZABYTKAMI PRZEDMIOTOW
SZTUKI RZEMIOSŁ i t. d.
W DAWNEJ LITWIE I RUSI LITEWSKIEJ:
przez
Eustachego Hr. Tyszkiewicza
Akademii Krolewskiej Nauk Wyzwolonych, Historyi i Starożytności w Stockholmie, Towarzystw: Krolewskiego Antikwariuszów Północnych w Kopenhadze, Badaczów Historyi i Starożytności w Rydze, Archeologiczno-Numizmatycznego w Petersburgu Członka i Korrespondenta.
Z tablicami Rycin na kamieniu rzniętemi.
WILNO.
Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
1850.

Бацька Яўстафія, Пій Феліцыянавіч Тышкевіч (1756—1858), быў чалавекам адукаваным, культурным. Ён іграў на розных музычных інструментах, разьбярыў, калекцыяніраваў антыкварыят, творы мастацтва. Прадаўжаў пісаць хроніку Лагойска, якая яму перайшла ў спадчыну. Цікавіўся мясцовымі старажытнасцямі, спрыяў сынам у занятках археалагічнымі раскопкамі. І сам у стогадовым узросце быў абраны членам Віленскай археалагічай камісіі.

Яўстафій Тышкевіч пачаў вучобу ў Віленскай гімназіі ў 1824 г. пад кіраўніцтвам прафесара Віленскага універсітэта Яна Вашкевіча, а скончыў гімназію ў Мінску ў 1831 г., дзе быў пад уплывам прафесара гісторыі Казіміра Асмольскага. Будучы вучоны не атрымаў вышэйшай адукацыі і «ўласнымі рукамі назапашваў вялікія скарбы гістарычнай навукі».

9 снежня 1833 г. Я. Тышкевіч быў прыняты на службу ў ордэнскі капітул пры сенаце і займаўся афармленнем царскіх і імператарскіх узнагарод. У 1835 г. яго перавялі ў канцылярыю віленскага, а пасля — чарнігаўскага, палтаўскага, харкаўскага генерал-губернатарства. Звольнены са службы, а праз два гады зацверджаны ганаровым наглядчыкам вучылішчаў Барысаўскага павета. Тут ён у 1848 г. ахвяраваў дом для Барысаўскага вучылішча.

Восенню 1844 г. Тышкевіча абралі маршалкам (прадвадзіцелем) дваранства Барысаўскага павета, а потым (1848—1854) — куратарам Мінскай гімназіі. Паводле службовага абавязку ён быў уведзены ў склад археаграфічнай камісіі па збору і публікацыі даўніх актаў і прывілеяў, што захоўваліся ў архівах і кляштарах Міншчыны. Губернатар А. Сямёнаў вырашыў выпусціць іх у свет не горш, як датуль у Вільні. Як зазначае М. Улашчык, Тышкевіч стаў «накшталт галоўнага рэдактара выдання». Ён прапанаваў, каб «кожная грамата друкавалася на той мове і тымі літарамі, як пісаны сам арыгінал...» А гэта дало магчымасць данесці дух дакументаў, у тым ліку і на беларускай мове, з XVI ст.

Важнай падзеяй у навуковым жыцці даследчыка сталіся паездка ў Фінляндыю, Швецыю, Данію, сустрэча з вядомымі археолагамі, этнографамі, а таксама знаёмства з калекцыямі ў музеях. Параўнанне ўласных матэрыялаў з замежнымі падштурхнула яго да археалагічных раскопак, фальклорных запісаў, этнаграфічных збораў.

Асабліва настойліва Яўстафій і яго брат Канстанцін узяліся за арганізацыю музея, які павінен быў адлюстраваць матэрыяльную культуру Беларусі і Літвы. Абодва мелі на ўвазе перш за ўсё цэнтральную і заходнюю часткі Беларусі. У 1852 г. Я. Тышкевіч накіраваў пісьмо ў Пецярбург з просьбай дазволіць адкрыць музей і пасля доўгай цяганіны атрымаў-такі дазвол на музей у Вільні. Сам Тышкевіч стаў папячыцелем Віленскага музея старажытнасцей і старшынёй Віленскай археалагічнай камісіі. Тысячы экспанатаў, рукапісы і бібліятэку вёз ён з Лагойска. Вёз,— успамінала пісьменніца і мастачка Габрыэля Пузына,— «як сваіх родзічаў, як Эней сваіх багоў».

Поруч з Тышкевічам у музеі працавалі У. Сыракомля, І. Крашэўскі, А. Кіркор, М. Маліноўскі, М. Гамаліцкі, М. Балінскі. Паводле «Уліковага каталога прадметаў...», сюды дасылалі матэрыялы з Мінска, Гродна, Навагрудка, Брэста, Маладзечна, Крэва. Сярод імёнаў ахвяравальнікаў сустракаем невядомага тады гімназіста Францішка Багушэвіча. У зборах музея было нямала прадметаў міфалагічнага значэння: бажкі, рытуальныя сасуды, дыядэмы і інш. Пасля паўстання 1863—64 гг. усе экспанаты рэвізавалі і аб'явілі «польскай інтрыгай», іх сотнямі адпраўлялі ў Маскву. Усё гэта балюча перажыў 50-гадовы Тышкевіч. Ён зняў з сябе паўнамоцтвы кіраўніка музея і неўзабаве пакінуў Вільню, пасяліўшыся ў невялікім мястэчку Біржы.

Канец жыцця Тышкевіча склаўся драматычна. Прызнанага вучонага, які ў свае 29 гадоў быў абраны членам Дацкага каралеўскага таварыства аматараў паўночных старажытнасцей, членам-карэспандэнтам Стакгольмскай каралеўскай акадэміі выяўленчага мастацтва і старажытнасцей, а пазней членам Лонданскага археалагічнага інстытута і ганаровым членам Пецярбургскай Акадэміі навук, афіцыёзныя дзеячы стараліся забыць.

Абсалютна адзінокі, ён дажыў свой век у Вільні. Памёр 13 (26) жніўня 1873 г. і пахаваны на «Літаратурнай Горцы» ў раёне Росы.

Захапленне мясцовымі старажытнасцямі пачалося для Тышкевіча з паданняў, балад, абрадаў. «Пачаў капаць курганы,— успамінаў ён,— у 1837 г. у Лагойскім графстве, якія дагэтуль хоць бы выпадкова не былі разбураны. Яны лічыліся недатыкальнымі. Мусіў сялянам шчодра плаціць, каб узяліся капаць, і сам разам з імі капаў, каб хоць крыху ўзяць на сябе грэх».

Больш за ўсё даражыў вучоны канкрэтыкай фактаў. Ён не ведаў мяжы сваіх інтарэсаў, але яны былі ў яго моцна з'яднаны і падпарадкоўваліся галоўнай мэце — прасачыць станаўленне матэрыяльнай і духоўнай культуры краю. Сярод найважнейшых пасылак навуковай канцэпцыі сталі фальклорныя матэрыялы. Дарэчы, са сваімі фальклорнымі назіраннямі Тышкевіч выступіў нашмат раней, чым выйшла яго папулярная праца «Апісанне Барысаўскага павета», ад якой традыцыйна вядуць бібліяграфічны адлік яго спадчыны ў галіне даследаванняў вуснапаэтычнай творчасці.

Яшчэ гімназістам Яўстафій прыглядаўся да жыцця і побыту народа. Колькі разоў бываў на Бярэзіне, каб зафіксаваць святкаванне Купалля. Хадзіў з валачобнікамі, у полі слухаў песні жней, запісваў легенды, казкі. У хатнім імправізаваным тэатры ў Красным Двары слухаў вядомага тады кампазітара і настаўніка музыкі Фларыяна Міладоўскага.

Ёсць нешта вызначальнае ў тым, што першую публікацыю па фалькларыстыцы Тышкевіч зрабіў у адзін (1837) год з публікацыяй па археалогіі і ў адным часопісе — «Тыгодніку Пэтэрсбурскім». Гэта — «Забавы і ўрачыстасці вясковага люду. Купалле».

Даследчык быў знаёмы з апісаннем Купалля паводле храніста XVI ст. М. Стрыйкоўскага і прафесара Харкаўскага універсітэта Успенскага. Аднак ён не паўтараўся, апісаў сучасны яму абрад на берагах Бярэзіны. Пераконваў, што Купалле ні да якой рэлігіі не адносіцца, а выступае самастойнай з'явай, што нарадзілася ў паганскія часы. Аўтар зазначае, што згодна са славянскай міфалогіяй, Купала ў народзе ўшаноўваецца як бажок пладоў зямлі і ўбіраўся ў дзеда з барадою. А русалкі — боствы ніжэйшага рангу і падобныя німфам.

На Купалле і песні купалкі. У адной з песень, запісаных Тышкевічам, расказваецца, што ў вёсцы аб'яўлена ваенная выправа, усе пайшлі, а войту не было каго паслаць, бо ён не меў сыноў, а толькі дачку. Яна папрасіла бацьку даць ёй каня, сядло са стрэмем і востры меч, каб ім сеч магла «ўражу». І так удала білася, што каралевіч упадабаў яе як нявесту. А дзяўчына адказала: «Нашто мне быць каралеўнай, калі я ёсць панна вайтоўна!»

Тышкевіч звяртаўся да ўсіх з напамінкам «аб зборы купальскіх песень не ў адной толькі мясцовасці», а шырока, што будзе карысна для даследавання. Яго думка, што купальская паэзія своеасаблівая, тэатралізаваная і не мае аналагаў у земляробчым календары беларуса, пацвердзілася многімі, у тым ліку сучаснымі вучонымі.

Яўстафій Тышкевіч першым з беларускіх фалькларыстаў узяўся запісваць легенды, якія звязаны з зёлкамі, пераважна абрадавага ці лекавага прызначэння. Цяжка сказаць, калі ён распачаў гэтую работу, бо застаўся рукапісны сшытак «Зельнік Барысаўскага павета». Ён запісваў ад мясцовых знаўцаў расліннага свету розныя назвы зёлак і чым яны цікавыя. «Зельнік...» складзены ў алфавітным парадку, пачынаецца з «аніса» і канчаецца «жываглотам» [ж (ż) — апошняя літара ў лацінскім алфавіце — **Рэд.**]. Часткова ён увайшоў у «Апісанне Барысаўскага павета».

Вось узоры характарыстык. Барвінок звычайны: «Агародняя расліна, лісце цвёрдае, заўсёды зялёнае, нават зімою пад снегам...Яго ўжываюць не толькі для дэкору, але і для мыцця галавы, для зняцця каўтуна...». Быліца, або чарнобыль, «яшчэ ў старажытнасці ўжывалася ад розных хвароб. Прымяняецца пры грымотах, у коміне паляць, каб пярун не ўдарыў». Найлепш апісана папараць. Акрамя лекавых уласцівасцей прыводзіцца купальская легенда «язычнікаў-літвінаў».

«Апісанне Барысаўскага павета» (1847) — вынік агромністай збіральніцкай і даследчыцкай дзейнасці Тышкевіча, якімі б крыніцамі (аж да сямейных паданняў) ён ні карыстаўся.

Тышкевічаўская манаграфія прысвячалася даследаванню аднаго рэгіёна Беларусі з усіх гледзішчаў народазнаўства, і ў гэтым была яе выключнасць.

У гістарычнай частцы «Апісання...» аўтар, не трацячы з поля зроку археалагічныя дакументы, усё ж часта звяртаецца да мясцовых паданняў (пра паходжанне геаграфічных назваў «Барысаў», «Стань кароль», «Лагойск», нават пра асобныя вуліцы Барысава, чаго ніхто да яго не рабіў).

Першым у беларускай фалькларыстыцы і этнаграфіі Яўстафій Тышкевіч даў на прыкладзе аднаго павета ўвесь гаспадарчы каляндар селяніна, распісаны па месяцах. Досыць падрабязна расказваецца таксама пра бортніцтва. Паведамляецца пра звяроў і птаства ў барысаўскіх лясах і паляванне на іх, пра ягады і грыбы, пра вартасць кожнага дрэва ў гаспадарчым жыцці.

Тышкевіч паслядоўна праводзіць думку пра здаровую плынь народнай культуры, прычым не толькі Барысаўшчыны, але і ўсёй Беларусі. У раздзеле «Люд і яго звычаі» ён абмалёўвае стан краю, у якім жылі даўнія абрады і багаты фальклор.

Пільна паставіўся да вяселля, з якога пачынаецца ўся філасофія сялянскага жыцця — ад утварэння сям'і з яе клопатамі пра разумную ашчаднасць, дабрабыт да норм добрасуседства, талокаў, маральных паводзін.

Фалькларыст досыць падрабязна паказаў этапы і дынаміку абраднасці. Паказаў жыва, з пашанай да спадчыны народнай, да элементаў першароднасці гэтага пласта культуры. І шмат у чым быў першым. Іншыя фалькларысты яго паўтаралі ці ў лепшым выпадку дапаўнялі. Тышкевічаўскі варыянт вясельнай абраднасці найбагацейшы і найдакладнейшы, асабліва ў песеннай частцы. Калі размова ідзе пра першую палову XIX ст., то яго апісанне можна супаставіць хіба што з апісаннем А. Рыпінскага.

Сацыяльныя праблемы ў абрадзе не затушоўваюцца. Іншая справа, што на вяселлі па этычных меркаваннях пра іх не прынята гаварыць: усе сацыяльна канфліктныя сітуацыі вырашаюцца на папярэдніх этапах. Праз вяселле праходзіць ідэя выхавання ў духу працавітасці, гаспадарлівасці і сумленнасці, а найперш гэта тычыцца будучай гаспадыні. Часта ў вясельных песнях падкрэсліваецца яе ўменне ўсё рабіць гожа, вабна, яе дабрыня, спагадлівасць.

Вяселле ў паказе Тышкевіча характэрнае для ўсёй цэнтральнай Беларусі. Ён як сапраўдны вучоны засведчыў народную ўрачыстасць, не прыхарошваючы і не ганьбячы тутэйшых звычаяў. Магчыма, гэта было вяселле і збяднелай шляхты, якая нічым не адрознівалася ад астатняй часткі вясковага люду. Вельмі каштоўнае ў тышкевічаўскім апісанні вяселля — застаўкі, дыялогі, якія гучаць па-беларуску з захаваннем асаблівасцей сінтаксісу, што важна пры вывучэнні не толькі фальклору, але і працэсу змянення беларускай мовы з сярэдзіны XIX ст.

Тышкевіч і пачынаў сваю фалькларыстычную дзейнасць з Купалля, але адпаведны раздзел кнігі напісаны на вышэйшым узроўні. Тут скарыстаны параўнальна-гістарычны метад ана-

лізу. Параўнанне «свайго» Купалля з украінскім і такім жа абрадам іншых народаў прывяло да вываду пра неаднолькавасць іх святкавання. Купальскі рытуал кожнага народа мае свае адрозненні. І ўсё ж галоўная ўвага Яўстафія Піевіча — да Купалля на любай Барысаўшчыне. Трапяткія барвы яго хвалююць нас і сёння.

Прасякнуты зместам народных урачыстасцей, Тышкевіч прызнае, што духоўнае жыццё беларускага селяніна часта не супадае з матэрыяльным. Беднасць, вядома, адбіваецца на духоўных запатрабаваннях, але ж «бяда і розуму вучыць», павагі да даўніны, якую «селянін сэрцам чуе». Таму ён з пакалення ў пакаленне шануе памяць продкаў, як запаветны скарб.

Гэты комплекс каштоўнасцей сфармаваны стагоддзямі жыццёвага ўкладу («Так рабілі нашы бацькі і дзяды»,— гаварылі на беларускім абшары). Мікраструктуру вёскі добра ведаў і адчуваў Тышкевіч. Ён якраз уважліва разгледзеў абрады ўшанавання продкаў — дзяды (восеньскія, стаўроўскія, змітроўскія), радаўніцу, а таксама прыкладзіны (калі родзічы нябожчыка ставілі на магіле крыж ці камень з крыжам).

Не толькі старажытную, але і перш-наперш аграрную аснову бачыў Тышкевіч у абрадах гадавога круга, які «адкрываўся» калядамі. Ужо ў рытуальнай вячэры на куццю чуецца своеасаблівая падзяка за ўраджай. На месцы ўстанаўлення куцці гаспадар сцеле сена на стале, а гаспадыня пакрывае яго абрусам, на які ставяць крупы ячменныя і грэчневыя, мёд, гэта нібы ахвяра богу ўрадлівасці. А на каляды колюць парсюка, прыносяць ахвяру калядзе («забіваюць каляду»). На куццю і каляды існавала шмат забабонаў, пра якія расказвае фальклярыст. А яшчэ гэта быў час варажбы, асабліва дзявочай.

Далей ідуць «святыя вечары», з захадам сонца ніхто не прадзе, не шые, не шчапае нават лучыны. Настае самы нерабочы перыяд у жыцці селяніна, і растрачаныя на працягу года сілы аднаўляюцца. Чалавек адпачывае духоўна. Людзі аддаюцца ўспамінам. Перадаецца навука жыць ад дзядоў і прадзедаў. Светлыя вечары становяцца часам бавення ў гульнях, слухання гутарак разумных і дарадчых людзей, старажылаў. Чуюцца загадкі, песні, «сэрца чалавека віно развесяліць, але песенька для думкі з'яўляецца віном».

Сцісла падае даследчык святкаванне вялікадня, звычай абходу валачобнікаў. Тым не менш ён выявіў тонкі густ і глыбокае разуменне валачобнай песні.

...Святы Пётра жыта спеліць,
Святы Кузьма сярпы робіць, залатыя, новыя і сталёвыя.
Святы Паўлок граблі робіць,
Святы Дзям'ян сена грабіць,
Святы Ілля слаўная жняя,
Святы Барыс снапы зносіць,
Святыя Ганны дамоў возяць,
Святы Спас жыта пасвянцаець,
Святая Прачыстая папары мяшаець
І жыта засяваець, а другая ёй памагаець...

Тут дарэчы ўспомніць паэму «Тарас на Парнасе», дзе багі таксама вельмі зямныя. Мо гэту песню добра ведаў аўтар народнага па духу твора?

Тышкевіч падкрэсліў, што ў песні залучаны своеасаблівы каляндар гаспадарчых работ. Некаторыя прамовы да гаспадара сталі нават прымаўкамі: «На таку ўмалотам, а ў арудзе спорам», «У дзяжы падходам, а ў печы ростам» і г. д. У гэтай песні валачобнікаў — «цэлая навука земляробства». Нездарма таксама — паводле Тышкевіча — папулярныя ў народзе святы Юр'я, апякун свойскай жывёлы, і Спас, апякун пладанашэння садавіны.

У доўгім ланцугу сельскагаспадарчых работ аўтар «Апісання Барысаўскага павета» вылучае жніво з зажынкамі, дажынкі і пакрыванне поля.

Дажынкі як найважнейшы этап Тышкевіч апісаў належным чынам. Пры гэтым давёў, што ў багатых дажынкі бываюць падвойныя: жытнія — малыя і агульныя — вялікія, калі ўсё з поля ўбіраюць.

Жніўныя песні яркія, змястоўныя і нярэдка рэалістычныя, бо ў іх гучыць пагарда да паноў, што абцяжарваюць нязноснай працай. Тут трэба прызнаць аб'ектыўнасць Тышкевіча, для якога праўдзівасць вышэй класавых інтарэсаў, чаго нельга было сказаць пра іншых даследчыкаў.

Цэлы раздзел у кнізе прысвечаны чарам. Даследчык гаворыць, што забабоннасць нікому карысці не прыносіла, і адзначае, што не ўсе людзі вераць у чарадзейства, а больш вераць праверaным практыкай народным сродкам лячэння: розным зёлкам.

Разважаючы пра гэтыя ўзоры творчасці, якіх шмат бытуе сярод простых людзей, Тышкевіч піша: «Народная паэзія дае нам магчымасць пазнаць пачуцці народа, а прымаўкі пазнаёміцца з яго розумам». Ён першым з фалькларыстаў робіць падзел прыказак і прымавак на «гістарычныя», «набожныя», «забабонныя», «адносіны падданых з панамі», «навука жыцця і маралі», «хатняе жыццё, сямейнае і грамадскае», «жарты, прымаўкі, сваркі», «прымаўкі пакрыўджаных», «пра гасціннасць», «раскоша жыцця пачуццёвага», «здзеклівыя парады», «розныя прымаўкі», «прымаўкі гандляроў», «прымаўкі аратых».

Раздзел прыказак і прымавак адзін з самых значных у тышкевічаўскім запісе фальклорных твораў. Хоць з пазіцый сучаснай навукі гэта методыка недасканалая, усё ж яна шмат у чым зарыентаваная правільна. Тэматычны падзел Тышкевіча стаў адпраўным для некаторых пазнейшых даследчыкаў.

У запісах з-над Бярэзіны вылучана каля 450 прыказак і прымавак паводле зместу. Гістарычныя прыказкі, прымаўкі і выслоўі пачынаюцца з заўвагі, што просты народ аніяк не ўдзельнічае ў палітычным жыцці. Мала зберaглося і паданняў пра мінулае Надбярэззя. І толькі ў прымаўках мінуўшчына своеасабліва ўвекавечылася. Прыказкі пра навуку жыцця і маральнасць вучаць высокай гуманнасці, паляпшэнню дабрабыту не за кошт бліжніх, а за ўвагу да іх, заклікаюць да сумлення, да сардэчнасці, да роздуму. Асноўныя рысы жыцця сялян найбольш яскрава адлюстраваліся ў прыказках пра сумеснае жыццё, сямейных. Як справядліва сцвярджае даследчык, у іх жыве патрыятызм, гонар за свой край, гонар за свой род, лад у хаце і г. д. («Свая хатка, як родная матка», «Гэтага веташка кожны з свайго гаршка»— значыць, калі на паншчыне ўвосень — усе разам, то вясной — усе паасобку). Асобную групу склалі прыказкі і прымаўкі пра бедных людзей, пакрыўджаных лёсам. Гэта скаргі на долю сялян-жабракоў. Усё тут сказана больш абвострана, аголена, але абавязкова вобразна — сацыяльныя творы ў мініяцюры («Свет вялікі, ды дзявацца няма дзе», «Ніхто не ведае, як хто абедае»). Апошняя, даволі значная група прыказак пра аратых. У іх раскрываюцца ўсе бакі чалавечага жыцця: гаспадарлівасць, ашчаднасць, руплівасць, а таксама і гультайства, нядбайнасць, сквапнасць і разявацтва («З лубкі жывём», «Гдзе араты плачыць, там жняя скачыць», «Сеяць у свіны голас»— значыць сеяць позна, халадамі).

Выдатныя ўзоры прыказак і прымавак, якія ўмела падабраў Тышкевіч, трывала ўвайшлі ў навуковы ўжытак. Іх скарыстоўвалі сучаснікі (У. Дыбоўскі перадрукаваў 92 прыказкі) і савецкія фалькларысты (у двух тамах «Прыказак і прымавак» акадэмічнага выдання «Беларуская народная творчасць»). Каштоўны таксама этнаграфічны каментарый у «Апісанні Барысаўскага павета».

У цэлым жа праца Тышкевіча ўспрымаецца як выдатны набытак беларускага народазнаўства XIX ст. Яна на агульнаславянскім мацерыку праз параўнальна невялікі Барысаўскі павет вызначае характэрныя прыкметы матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў.

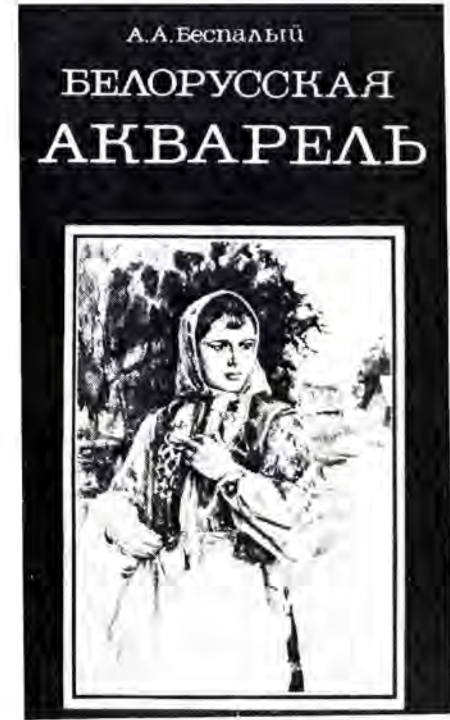
Тышкевіч схіляўся да міфалагічнай школы ў фалькларыстыцы і этнаграфіі. І вынікам яго творчых пошукаў з'явіўся заключны раздзел кнігі, дзе выказаны меркаванні аб праблеме этнагенезу славян. Дзеля раскрыцця яе даследчык карыстаўся розным тапанімічным матэрыялам. Назіранні яго ў гэтай галіне цікавыя і сёння. Не толькі фалькларысты і этнографы, але і гісторыкі, археолагі, краязнаўцы, музеязнаўцы, эканамісты і іншыя спецыялісты будуць і далей трымаць «Апісанне Барысаўскага павета» ў сваім полі зроку.

І пасля выхаду гэтай фундаментальнай працы Тышкевіч займаўся беларускім фальклорам. Яго падборка прыказак і прымавак з'явілася ў 1850 г. Тут поруч з ранейшымі запісамі ён змясціў і новыя. Амаль усе іх збіральнік суправаджае каментарыямі (напрыклад, прымаўку «Ласка пана Шэмеша ні паможа, ні замеша» растлумачыў так, што Шэмеш — мінскі ваявода, які сам пра сябе казаў: «Калі нідзе нічога, да Шэмеша на авось»).

Тышкевіч быў перш за ўсё гісторыкам старажытнасці, таму ў такім спецыфічным даследаванні, як «Вобразы хатняга сумеснага жыцця ў Літве» (1865), адлюстраваўся даўні побыт шляхты. Яго пяру належаць таксама літаратурныя аповесці «Нашы краі», «Гарадзішча». Яны стракацяць беларускімі прыказкамі, прымаўкамі, легендамі, апісаннямі абрадаў і г. д. У першай аповесці аўтар зноў вяртаецца да мясцін барысаўскіх. Дае абразкі побыту шляхецкага, лекарскага. Поруч з тым апісвае жаночыя ўборы, дзявочы вечар на Навагрудчыне.

Пакінуў Тышкевіч і ўспаміны — пра мастакоў Валенція Ваньковіча, Яна Рустэма, пісьменніка Ігната Ходзьку.

Яўстафій Піевіч Тышкевіч выканаў вялізны аб'ём работы ў розных частках народазнаўства: археалогіі, фалькларыстыцы, этнаграфіі, краязнаўстве, музеязнаўстве, мастацтвазнаўстве, ахове помнікаў, бібліятэчнай справе, тапаніміцы, мемуарыстыцы, народнай медыцыне, навуказнаўстве... Талент даследчыка спалучаўся з яго выключнай працавітасцю і мэтанакіраванасцю. Сваімі працамі ён задаў тон не толькі сучаснікам, а некалькім пакаленням вучоных наперад.



Бяспалы А. Беларуская акварэль. 1917 — сярэдзіна 1980-ых гадоў. Мн.: «Навука і тэхніка», 1988, з іл. (на рускай мове).

РЭЦЭНЗІІ

Адказ сцвярджальны і вядомы

Празаічная, на першы погляд, назва кнігі А. Бяспалага «Беларуская акварэль» заключае ў сабе вельмі важнае пытанне: «Ці можна гаварыць пра беларускую акварэль як пра сфарміраваную спецыфічную мастацкую з'яву ў кантэксце нацыянальнага выяўленчага мастацтва?». А калі прыняць да ўвагі тое, што аўтар ставіць сабе мэтай «вызначыць асноўныя этапы развіцця станковай акварэлі, устанавіць ролю і месца акварэльнага жывапісу ў беларускім мастацтве», то слушна спадзявацца на грунтоўнасць даследавання.

Аўтар, безумоўна, правёў вялікую работу. Няма сумнення і ў тым, што з пераважнай большасцю твораў, якія аналізуюцца або толькі ўпамінаюцца ў кнізе, ён знаёмы па арыгіналах. Даследчык абапіраецца на значную колькасць мастацтвазнаўчых прац, крытычных артыкулаў, а таксама на ўражанні, інфармацыю, якія даюць непасрэдныя кантакты з мастакамі.

Звяртае на сябе ўвагу жорсткая структурная аснова кнігі, тры главы якой адпавядаюць традыцыйна вызначаным у савецкім мастацтвазнаўстве перыядам: перадваеннаму, пасляваеннаму і сучаснаму. Кожная глава мае таксама ўстойлівую схему: спачатку разглядаюцца сацыяльна-гістарычныя ўмовы творчасці, а далей работы (па жанрах) — тэматычная кампазіцыя, партрэт, пейзаж, нацюрморт. Такое размяшчэнне матэрыялу дазваляе лёгка арыентавацца ў тэксце, але ў адносінах да акварэлі яго наўрад ці можна прызнаць удалым. Накіраванасць перш за ўсё на прадмет адлюстравання, а не на своеасаблівасць вобразнага зместу акварэлей, дэзарыентуе ўвагу чытача, абмяжоўвае магчымасці аўтара. Да таго ж традыцыйная сістэма жанраў не здольна ахапіць усёй разнастайнасці сучаснай мастацкай творчасці акварэлістаў, асабліва той яе часткі, якая імкнецца да алегарычнасці або да беспрадметнага вобразатвора.

Ва ўступным раздзеле аўтар акцэнтуе ўвагу на ідэйнасці, змястоўнасці твораў Я. Дамеля, Н. Орды, І. Трутнева, С. Кудраўцава і іншых мастакоў дакастрычніцкага перыяду. Поруч з мастацкімі якасцямі акварэльных аркушаў адзначаецца іх гістарычная значнасць. Пры аналізе творчасці мастакоў перыяду 1917—1945 гг. аўтар сутыкаецца з пэўнымі цяжкасцямі, паколькі яму даводзіцца працаваць пераважна не з арыгіналамі работ, а толькі з літаратурнымі крыніцамі, каталогамі. І ўсё ж у асноўным ён здолеў паказаць сацыяльную і культурную атмасферу таго часу, выявіць асобныя фактары, якія абумовілі станаўленне і шляхі развіцця беларускай акварэлі ў перадваенны перыяд.

Вялікі інфармацыйны матэрыял уключае ў сябе і другая глава манаграфіі — «Тэматычная разнастайнасць беларускай акварэлі (1946 — пачатак 1960-ых гадоў)». Аўтар даволі падрабязна і метадычна прасочвае працэс распрацоўкі беларускімі мастакамі тэм, якія былі вызначаны самой гісторыяй, плынню падзей грамадскага жыцця. Пры разглядзе найбольш характэрных твораў вядучых майстроў таго часу даследчык вылучае тыя, у якіх найярчэй відаць рэалістычнасць выявы, услаўляецца савецкі лад жыцця. Але акцэнтаванне «тэматычнай разнастайнасці» патрабуе, на наш погляд, больш глыбокага пранікнення ў сутнасць гістарычных з'яў і мастацкага пераасэнсавання жыцця. Калі чытаеш, што «Беларускі селянін у святочным уборы» (аркуш С. Кудраўцава) нясе «праўду аб паднявольным жыцці, сацыяльнай несправядлівасці», а далей — аб «праўдзівым стварэнні вобраза калгаснай вёскі» пад лозунгам «Чалавек — гаспадар сваёй зямлі», пачынаеш сумнявацца ў шчырасці аўтара. Ці не ёсць гэта праява стэрэатыпнага падыходу да гісторыка-аналітычнага асвятлення савецкага мастацтва?

Самая аб'ёмная глава кнігі — «Новы этап у развіцці мастацтва акварэлі (1960-ыя — сярэдзіна 1980-ых гадоў)». І гэта апраўдана. Калі ў даследаванні перадваеннага мастацтва аўтар адчуваў недахоп матэрыялу (не зберагліся творы), то сучасны перыяд даў такую колькасць цікавых работ і новых імёнаў, што ўзніклі цяжкасці ў самім адборы матэрыялу для аналізу.

Як справядліва адзначае аўтар, у 1960-ыя гады «акварэль зазнала змены, што праходзілі ва ўсіх відах мастацтва». Сярод іншых фактараў, якія адыгралі пэўную ролю ў яе развіцці, немалаважнае значэнне мела цеснае супрацоўніцтва беларускіх акварэлістаў з майстрамі пэндзля розных саюзных рэспублік. На жаль, гэты факт застаўся нераскрытым. Без аналітычнага супастаўлення твораў, без уліку ўздзеяння вядучых акварэлістаў краіны (мы маем на ўвазе Д. Бекаран, М. Грыцука, Л. Купціса, А. Пілара, А. Фаворскага і інш.) немагчыма аналізаваць працэс узаемаўзбагачэння нацыянальных мастацтваў, выявіць своеасаблівасць сучаснай беларускай акварэлі.

У шэрагу выпадкаў аўтар цалкам правамерна карыстаецца тэрмінам «віцебская школа акварэлі». Лагічна было б пра гэтую цікавую праяву мастацкага жыцця рэспублікі сказаць больш пэўна і падрабязна. Бо група акварэлістаў, якая склалася ў актыўным творчым спаборніцтве, аб'яднала майстроў глыбока індывідуальных па манеры пісьма і светаадчуванню: Ф. Гумена, В. Лук'янава, У. Напрэенку, В. Ральцэвіча, І. Сталярова, Г. Шутава і інш. Значэнне іх творчасці не толькі ў тым, што яны падштурхнулі распаўсюджанне акварэльнага мастацтва ў рэспубліцы, але і ў заваяванні аўтарытэту беларускай акварэлі на ўсесаюзным узроўні. На выстаўках апошніх 10—15 гадоў з'явілася мноства новых імёнаў (сярод якіх М. Аўчыннікаў, Я. Батальёнак, М. Образаў, М. Міронаў, В. Свістуноў, А. Ясюкайць). Яны прадстаўнікі розных абласцей, але ўсе зведалі ўплыў віцебскай акварэльнай школы. На жаль, узаемасувязь пакаленняў аўтарам не прасочваецца. Таму ў чытача ствараецца ўражанне, што акварэльныя аркушы з'яўляюцца на выстаўках, як грыбы пасля дажджу, прычым у такой колькасці, што ступіць няма куды. У шэрагу выпадкаў аўтар страчвае пачуццё маштабу, завышае значнасць тых ці іншых мастакоў, асобных работ. Разглядаючы творы аднолькава пільна, аўтар міжволі ўраўнаважвае творчую годнасць мастакоў розных магчымасцей. Манаграфія толькі б выйграла, калі б пазбавілася ад многіх выпадковых «акварэлістаў».

Пры разглядзе сучаснага стану беларускай акварэлі аўтар слушна адзначае зараджэнне новых стылістычных рысаў, яркі індывідуалізм некаторых мастакоў, эмацыянальную насычанасць іх работ. Усё так, і тым не менш гэта патрабуе разгорнутага аналізу, доказу. Падаецца крыху павярхоўным разуменне даслед-

чыкам самога паняцця «мастацтва акварэлі». Калі судзіць строга, аркуш, напісаны акварэльнымі фарбамі, толькі фармальна можна назваць акварэллю. Каб мець поўнае права на гэтае найменне, работа павінна дасягнуць той ступені вобразнай выразнасці, якой практычна нельга дамагчыся ў выражэнні пастаўленай задачы іншымі сродкамі.

Удала ўваходзіць у тэкст кнігі даведачны матэрыял. Асабліва карысным для чытача ўяўляецца раздзел «Біяграфічныя даведкі пра мастакоў». А вось у «Спісе літаратуры» і «Каталогах мастацкіх выставак» нярэдка пануе туман недарэчнасці. Чаму, напрыклад, у спіс уключаны не ўсе каталогі рэспубліканскіх выставак акварэлі? А з якіх меркаванняў чытачу прапануюцца публікацыі, далёкія ад праблем акварэлі, і ў той жа час абмінаюцца некаторыя сур'ёзныя мастацтвазнаўчыя працы па акварэлі апошніх гадоў?

Нягледзячы на выказаныя заўвагі, лічу станоўчай з'явай выхад у свет кнігі «Беларуская акварэль» А. Бяспалага. Яна адказала на пытанне, пастаўленае ў пачатку артыкула, сцвярджальна. Спадзяемся, што гэтая першая спроба грунтоўнага даследавання пошукаў і набыткаў беларускай акварэлі будзе карысная масаваму чытачу з пазнавальнага пункту гледжання. Што датычыцца выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, то яна можа быць выкарыстана як даведнік.

Уладзімір Рынкевіч.

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

У снежні спаўняецца...

...90 гадоў з дня нараджэння (21.12.1899—1965) М. І. Гусева, беларускага жывапісца, графіка, педагога;

...80 гадоў з дня нараджэння (31.12.1909—1963) Ю. Д. Бельзацкага, беларускага кампазітара, дырыжора;

...75 гадоў з дня нараджэння (21.12.1914—1977) І. Г. Нісневіча, беларускага музыказнаўцы;

...50 гадоў з дня адкрыцця (1939 — чэрвень 1941) Гомельскага абласнога рускага драматычнага тэатра (Другі дзяржаўны рускі тэатр).

Віншуем!

З 80-годдзем

Кімберга Якава Мікалаевіча — рускага савецкага акцёра, народнага артыста БССР,

Берава Майсея Залманавіча — беларускага кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР,

Шэлега Анатоля Рыгоравіча — беларускага акцёра, народнага артыста БССР.

З 75-годдзем

Шышкіна Васіля Кірылавіча — беларускага мастака-жывапісца.

З 70-годдзем

Дамарада Уладзіміра Аляксандравіча — беларускага графіка,

Ражнову Ніну Аляксандраўну — беларускую піяністку, заслужаную артыстку БССР,

Жолтак Валяр'яну Канстанцінаўну — беларускага жывапісца,

Пятрэнку Мікалая Макаравіча — беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, кампазітара, педагога, заслужанага настаўніка БССР,

Макараву Галіну Кліменцьеўну — беларускую актрысу, народную артыстку СССР.

З 60-годдзем

Труханава Юрыя Уладзіміравіча — рускага акцёра, заслужанага артыста БССР.

З 50-годдзем

Чарнышова Уладзіміра Фёдаравіча — беларускага мастака кіно,

Рыжыкава Мікалая Максімавіча — беларускага графіка,

Голышаву Ніну Мікалаеўну — беларускага жывапісца.

ВІНШУЕМ НАШЫХ АЎТАРАЎ!

Рашэннем рэдкалегіі часопіса «Мастацтва Беларусі» лепшымі ў 1989 годзе прызнаны наступныя публікацыі пазаштатных аўтараў:

Васілевіч Уладзімір. Летні дзень зіму корміць (№ 5); Красна восень снапкамі, а зіма ўмалотам (№ 8).

Васілеўскі Пётра. Пра нашы помнікі (№ 4); Абвінавачваецца сталіншчына (№ 6).

Давыдзька Генадзь. Двойчы два? Трэба падумаць... (№ 5); Самая страшная катастрофа (№ 10).

Іўчанка Наталля. Музычны помнік XVIII стагоддзя (№ 3).

Саянкова Людміла. У пошуках ісціны (№ 5).

Аўтары іх узнагароджваюцца гадавой падпіскай на часопіс «Мастацтва Беларусі».

Рэдкалегія палічыла патрэбным адзначыць таксама наступныя публікацыі:

Атраховіч Алена. Рух плаката да яснасці (№ 1); Шрыфт як прадмет мастацтва (№ 5). **Бабкова Ала, Фральцова Ніна.** У пошуках саміх сябе (№ 2). **Брандабоўская Лілія.** Краявід пасля бітвы (№ 5); Мэта і сродкі (№ 12). **Бур'ян Барыс.** Пагаварыць варта б супольна (№ 2); Чым збянтэжана яго сумленне? (№ 3); Сонца гасне тады (№ 7). **Дабравольскі Аляксандр.** Страла за небасхіл (№ 3). **Драздовіч Язэп.** Старонкі дзённіка (№ 2). **Казінік Міхаіл.** Хто забіў Моцарта? (№ 9). **Лозка Алесь.** Ой, вясна-вясняначка (№ 2); «Ды на вуліцы Ярыловіца...» (№ 4). **Мейнерт Мікалай.** Нежаданае дзіця? (№ 6). **Шунейка Яўген.** Супрэмус, або Творца беспрадметнага мастацтва (№ 2).

Ад рэдакцыі: Шчыра дзякуем членам рэдкалегіі часопіса **Уладзіміру Конану, Анатолю Сабалеўскаму, Ефрасінні Бондаравай** за цікавыя, змястоўныя публікацыі і актыўны ўдзел у нашай рабоце.

Жадаем нашым аўтарам новых плённых поспехаў і актыўнага супрацоўніцтва з часопісам «Мастацтва Беларусі» ў 1990 годзе.

III УСЕСАЮЗНЫ ФЕСТЫВАЛЬ НАРОДНАЙ ТВОРЧАСЦІ

Віцебская вобласць

У абласным цэнтры з вялікім поспехам прайшла выстаўка «Ганчарны круг-89», у экспазіцыю якой увайшлі творы Р. Сіманькова, В. Кленавога, М. Шэкіна, Г. Глухарава, У. Татарыса, М. Траяноўскага, Г. Зубаравай, В. Семянкова, Н. Кузьмінавай.

Гродзенская вобласць

Свята «Іграй, гармонік!» адбылося ў Шчучыне. Тут пад гармонік гучалі беларускія, рускія, польскія песні. Але галоўнымі героямі свята былі музыканты. Лепшымі прызнаны сямейны дуэт Івана і Кацярыны Крыштаповічаў, Станіслаў Маленчык і Мар'ян Воўчак.

□

Упершыню гродзенцы і госці горада знаёміліся з народнай творчасцю Гуцульшчыны. Самабытнае мастацтва гэтага непаўторна прыгожага краю славіцца далёка за межамі Украіны. Зямля Гуцульшчыны не надта родзіць хлеб, затое шчодрая на таленты. Гуралі маюць спадчыну, якая з'яўляецца значным здабыткам украінскай культуры.

Своеасаблівым асяродкам і сховішчам народнага мастацтва гуцулаў з'яўляецца музей у Каламыі Івана-Франкоўскай вобласці, які і паказаў калекцыі са сваіх фондаў. Экспазіцыя музея асвятляе развіццё народнага мастацтва Гуцульшчыны з XVIII ст. і да нашых дзён. Тут прадстаўлены ўсе характэрныя для гэтага краю віды народнага мастацтва: разьба, выпальванне і інкрустацыя па дрэву, мастацкая апрацоўка металу і скуры, кераміка, ткацтва, вырабы з сыру і шытво бісерам пісанкі, адзенне.

На выстаўцы ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі былі прадстаўлены далёка не ўсе віды народнай творчасці горнага краю. Але і яны далі магчымасць хоць крыху далучыцца да казачна прыгожага свету мастацтва Карпат.

Адначасова жыхары і госці Каламыі змаглі пазнаёміцца з тканымі посцілкамі, вышыванымі ручнікамі, чорнаглянцаванай, глазураванай і гартаванай керамікай, вырабамі з саломы, лазы, сасновага кораня, разьбой па дрэву, пісанкамі, адзеннем з фондаў Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея. На выстаўцы ў Карпатах былі прадстаўлены скульптуры разьбяра з в. Бешанкі Лідскага раёна М. Рышкевіча, двухасноўныя дываны старэйшай ткачыхі з в. Адэльск Гродзенскага раёна Я. Райскай і інш. Усяго — каля 250 узораў народнай творчасці прынёманскага краю.

Абменныя выстаўкі не толькі пазнаёмілі жыхароў Гуцульшчыны і Гродзеншчыны з творчасцю народных майстроў гэтых рэгіёнаў, але і сталі своеасаблівай стажыроўкай для супрацоўнікаў абодвух музеяў.

В. ВОЛАХ.

РСФСР

Лаўрэат прэміі Ленінскага камсамола Беларусі народны драматычны тэатр на Доўгім Бродзе Палаца культуры Мінскага трактарнага завода па запрашэнню Анежскага параходства, праплыўшы за два тыдні на цеплаходзе «Спадарожнік» сотні кіламетраў, пазнаёміў жыхароў Заанежжа са сваім мастацтвам. У праграму культурнага абслугоўвання былі ўключаны аднаактовыя п'есы і ўрыўкі са спектакля-казкі Л. Філатава «Пра Фядотастральца, удалога малайца».

Віншуем!

За вялікі ўклад у развіццё беларускага тэатральнага мастацтва і актыўны ўдзел у грамадскім жыцці артыст хору ДАВТа БССР заслужаны артыст рэспублікі А. С. Самарадаў указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР узнагароджаны Ганаровай граматай Вярхоўнага Савета БССР.

Мінск

Імя Ільі Глазунова — прафесара, рэктара Усерасійскай Акадэміі мастацтваў у Маскве, пачэснага акадэміка Каралеўскіх іспанскіх акадэмій мастацтваў Мадрыда і Барселоны — вядома не толькі спецыялістам, але і аматарам мастацтва ўвогуле.

Шырокую папулярнасць набылі яму шматлікія выстаўкі яго твораў, якія з нязменным поспехам праходзілі ў буйнейшых гарадах нашай краіны — Маскве, Ленінградзе, Кіеве, Адэсе і інш. А замежныя маршруты пралеглі праз сталіцы амаль усіх краін Еўропы, Азіі і Амерыкі. З работамі сучасніка савецкага мастака знаёміліся жыхары Лондана, Парыжа, Рыма, Берліна, Гамбурга.

І вось упершыню Ілья Глазуноў на беларускай зямлі. Мінчане ўбачылі найбольш шырокую панараму творчасці мастака, бо па сваёй маштабнасці выстаўка, якая была разгорнута ў Мінскім Палацы мастацтва, адрозніваліся ад усіх папярэдніх.

У савецкім мастацтве Ілья Глазуноў зацвердзіў сябе як выдатны ілюстратар рускай класічнай літаратуры, і ў першую чаргу Ф. Дастаеўскага, якога ён лічыць не толькі вялікім пісьменнікам-прарокам, але і сваім настаўнікам. Некаторыя з аркушаў былі прадстаўлены ў экспазіцыі.

Шмат і плённа працуе Глазуноў над афармленнем спектакляў. Сцэнаграфіі опер «Князь Ігар» Барадзіна, «Пікавая дама» Чайкоўскага, «Паданне пра нябачны град Кіцеж і дзеву Фяўронію» Рымскага-Корсакава, балета «Маскарад» Хачатурана ён рабіў разам з жонкай — Нінай Вінаградавай-Бенуа, якая была мастаком і знаўцам рускага касцюма.

Асобная старонка творчасці Глазунова — створаная ім партрэтная галерэя выдатных дзеячаў савецкай культуры, сярод якіх І. Смактуноўскі, В. Распуцін, А. Абразцова. Яму пазіравалі таксама замежныя артыстычныя зоркі і палітычныя лідэры, сярод іх — Ф. Феліні, Дж. Лалабрыджыда, Фідэль Кастра і Сальвадор Альендэ. Аднак галоўная яго ўвага звернута да гісторыі Расійскай дзяржавы. Востра перажывае мастак боль за парушаныя і знішчаныя храмы, за зламаны лёс людзей. Праз біблейскія сюжэты ён выказвае свае адносіны да духоўных каштоўнасцей у палотнах «Уваскрэсенне Лазара», «Вяртанне блуднага сына».

Шырокую вядомасць набылі карціны «Містэрыя XX стагоддзя» і адна з цэнтральных у экспазіцыі — «Адвечная Расія», напісаная да 1000-годдзя прыняцця хрысціянства на Русі.

2 жніўня ў зале Тэатра оперы і балета БССР адбыўся дабрачынны творчы вечар Ільі Глазунова, арганізаваны сумесна ЦК КПБ, Саюзам мастакоў БССР і Беларускім аддзяленнем Савецкага фонду культуры. Мастак адказаў на шматлікія пытанні аўдыторыі. Палова сродкаў, вырučаных на гэтым вечары, накіравана на рэстаўрацыю Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку, а другая палова — на ўзвядзенне помніка Францыску Скарыне.

Нягледзячы на тое, што творчасць Глазунова выклікае супярэчлівыя думкі, процілеглыя нават, усё ж яна нікога не пакідае абыякавым. А тое, што сярод гледачоў былі не толькі мінчане, але і жыхары Гомеля, Бабруйска, Баранавічаў, Магілёва і іншых гарадоў Беларусі, сведчыць: выстаўка з'явілася яркай падзеяй у культурным жыцці нашай рэспублікі.

Л. БОРТНІК.

□

Дзяржаўны мастацкі музей БССР мае цяпер у рэспубліцы чатыры філіялы. Гэта карцінная галерэя ў в. Гурыны Мазырскага раёна, музей народнага мастацтва ў Раўбічах, музей В. К. Бялыніцкага-Бірулі ў Магілёве і адкрыты 11 жніўня філіял-аддзел у в. Гальшаны Ашмянскага раёна.

Гэты «населены пункт» вядомы з XIII стагоддзя, пра што ганарліва паведамляе ўнушальны знак ля ўезда ў былое мястэчка. Комплекс, які ўключае ў сябе касцёл Іаана Хрысціцеля, карпусы кляштара францысканцаў, быў створаны ў XVI стагоддзі, перабудаваны ў XVIII. (У касцёле яшчэ збярогся цудоўны алтарны жывапіс XVIII ст.)

Кляштар дзейнічаў да 1832 года, потым яго перабудавалі ў вайсковыя казармы. Апошнім «пастаяльцам» была спецыялізаваная школа-інтэрнат. У 1983 годзе па хадайніцтву Міністэрства культуры БССР вялікая і занядбаная гаспадарка былога кляштара была перададзена ДММ БССР. Кансервацы-

яй, рэстаўрацыяй, прыстасаваннем памяшканняў пад будучыя экспазіцыі займаецца вытворчае аб'яднанне «Белрэстаўрацыя». Першая чарга філіяла ў Гальшанах адкрылася дзвюма выстаўкамі. Экспануюцца творы Валяр'яны Канстанцінаўны Жолтак, напісаныя ў 1950—1980 гадах. Незвычайнае ўражанне пакідаюць яе нацюрморты, размешчаныя на бялюткіх беленых сценах прысадзістай залы. Побач ў галерэі, якая вокнамі выходзіць у клуатр, выстаўлена шкло і кафлі XVI—XIX стагоддзяў, знойдзеныя падчас археалагічных раскопак у Гальшанах. Дэманструюцца таксама графічныя праекты рэстаўрацыі і прыстасавання комплексу для музейных мэтаў.

Гэтыя экспазіцыі — маленькі аазіс жыцця і ўладкаванасці сярод вялізнага будынка, які марудна вяртаецца з занядбанасці. Завяршэнне працы, навядзенне парадку ва ўсім комплексе, на прылеглай тэрыторыі, нармальнае іх жыццё ў новай якасці — даволі далёкая перспектыва. Але, несумненна, стварэнне культурнага цэнтра — умова развіцця старажытных і слаўных Гальшан і ваколіцы. Мяркуецца наладзіць у будынках былога кляштара экспазіцыі старажытнабеларускага і беларускага савецкага мастацтва. Магчыма, менавіта тут наканавана ўзнікнуць неабходнаму і доўгачаканаму музею беларускага мастацтва.

Калі лёс кляштара акрэсліваецца больш ці менш ясна і прыстойна, то пытанне наконт Гальшанскага замка па-ранейшаму адкрытае і вельмі вострае. На думку спецыялістаў, магчымая толькі яго кансервацыя, пра рэстаўрацыю гаворка ўжо не ідзе. І не варта, відаць, чакаць таго часу, калі і пра кансервацыю замка, што ўзвышаецца сярод прадуктаў жыццядзейнасці кароўніка, размешчанага паблізу, клапаціцца будзе позна.

На чарзе адкрыццё яшчэ трох філіялаў ДММ БССР: Мірскага замка, сядзібы ў Лошыцы, дома В. Ваньковіча ў Верхнім горадзе. Без дапамогі грамадскасці, актывістаў і аматараў, мяркую, не абысціся. І мы, супрацоўнікі музея, удзячны тут кожнаму. У Міры, напрыклад, працавала «Талака», студэнты БДУ, некаторых іншых навучальных устаноў. Але работы дзеля зберажэння і памнажэння культурных скарбаў у Беларусі вельмі шмат. І рупіцца трэба ўсім, моладзі — найперш.

В. ВАЙЦАХОЎСКАЯ.

□

26 верасня 1989 года адбылася сустрэча артыстаў, работнікаў тэхнічных служб і цэхаў Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета БССР з музычнай грамадскасцю рэспублікі. Сустрэча адкрылася музычным фрагментам «О, Фартуна!» са спектакля «Карміна Бурана» К. Орфа, які выканалі аркестр і хор тэатра пад кіраўніцтвам галоўнага дырыжора Аляксандра Анісімава.

Перад прысутнымі выступілі намеснік міністра культуры БССР Уладзімір Рылатка, дырэктар тэатра Васіль Буканы, Аляксандр Анісімаў, рэжысёр Сямён Штэйн. Яны расказалі пра летнія гастролі тэатра, пазнаёмілі з яго новымі творчымі работнікамі, паведамілі пра новыя спектаклі, якія будуць паказаны ў гэтым сезоне. Так, трупа ДАВТа БССР аднаўляе некалькі былых пастановак, у прыватнасці оперную мініяцюру «Выбар капельмайстра» І. Гайдна, а таксама оперу «Рыгалета» Д. Вердзі, якая прагучыць у канцэртным выкананні. У сезоне 1989-1990 гг. гледачы ўбачаць прэм'еры оперы «Кармэн» Ж. Бізэ і балета «Спячая прыгажуня» П. Чайкоўскага, а таксама новага балета «Рагнеда», над якім працуюць кампазітар Андрэй Мдывані і балетмайстар Валянцін Елізар'еў. Навінкай сезона будзе і паказ некаторых спектакляў па выхадных днях на сцэне Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі БССР, а таксама тое, што ў многіх спектаклях будуць удзельнічаць студэнты Белдзяржкансерваторыі.

Пяцьдзесят сёмы тэатральны сезон у ДАВТе БССР адкрыўся 28 верасня апошняй прэм'ерай — операй «Дзікае паляванне караля Стаха» Уладзіміра Солтана. А 30 верасня гледачы пазнаёміліся з дзвюма новымі работамі калектыву тэатра — аднаактовымі операмі «Мадалена» Сяргея Пракоф'ева і «Медыум» Джан Карла Меноці. Варта адзначыць, што беларускі оперны тэатр стаў наогул першым у свеце калектывам, які ўвасобіў на сцэне оперу «Мадалена» (лібрэта М. Лівен-Арловай), напісаную 22-гадовым кампазітарам. Музычны кіраўнік пастаноўкі і дырыжор — А. Анісімаў, рэжысёр-пастаноўшчык — С. Штэйн, сцэнаграфія — Л. Ганчаровай, мастак па касцюмах — Э. Грыгарук, хормайстар — Г. Луцэвіч, кансультант пастаноўкі — Н. Саўкіна. У прэм'ерным паказе оперы ўдзельнічалі: Н. Руднева (Мадалена), І. Шупеніч (Джэнара), Ю. Бастрыкаў (Стэньё). Аднаактовая опера «Медыум» сучаснага амерыканскага кампазітара Джан Карла Меноці (лібрэта напісаў сам кампазітар) ужо паказвалася раней у Маскве, Куйбышаве, Вільнюсе, а таксама на сцэне Клуба сяброў оперы і карысталася нязменным поспехам у гледачоў. Увасабленне твора на вялікай сцэне толькі пацвердзіла слушнасць выбару артыстаў тэатра, якія падрыхтавалі гэты спектакль у вольны ад работы час. У прэм'ерным паказе «Медыума» ўдзельнічалі В. Цішына (мадам Флора), Т. Кучынская (Моніка), С. Гаўрыленка (Тобі), Л. Крывёнак (місіс Габіна), А. Кеда (містэр Габіна), І. Атлыгіна (місіс Нолан). Музычны кіраўнік пастаноўкі і дырыжор — М. Калядка, рэжысёр - пастаноўшчык — С. Штэйн, мастак — Я. Лысік.

□

Па ініцыятыве Белдзяржкансерваторыі імя А. В. Луначарскага і арганна-клавесіннай творчай камісіі Усесаюзнага музычнага таварыства ў Мінску ў кастрычніку працавалі ўсесаюзныя курсы выканаўчага майстэрства «Акадэмія старадаўняй музыкі». Творчыя майстэрні ўзначальвалі дзеячы музычнага мастацтва рэспублікі, знакамітыя музыканты краіны і з-за мяжы. Штодзённа на працягу месяца ў канцэртных залах сталіцы гучала музыка барока ў выкананні каля ста музыкантаў з розных гарадоў краіны. Як лічаць арганізатары «Акадэміі», першая сесія, а цяпер яны будуць праводзіцца штогод, выканала свае мэты — прапаганды камернага інструментальнага выканання, папулярызацыі старадаўняй музыкі, удасканалення майстэрства маладых выканаўцаў.

Па Беларусі

Віцебская вобласць

У чэрвені-ліпені ў выставачнай зале Саюза мастакоў БССР у Віцебску праходзіла выстаўка мастакоў-педагогаў. Яна была прысвечана 30-годдзю мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава.

Юбілейная выстаўка стала своеасаблівай справаздачай мастакоў-педагогаў. Экспанавалася 96 твораў жывапісу, графікі і скульптуры 24 аўтараў.

Я. Антонаў. Рэквіем па мне. Алей, 1988. 124 × 106.

Багата была прадстаўлена на выстаўцы акварэль, традыцыйна папулярная на Віцебшчыне. Акварэльным аркушам А. Карпана, М. Ляўковіча, А. Мемуса ўласцівы высокі тэхнічны ўзровень, аўтараў вылучае імкненне да эксперыменту, пошуку новых прыёмаў выканання, узбагачэння каларыстычных вырашэнняў.

Расце цікавасць да станковага алейнага жывапісу. Прыцягнулі ўвагу жывапісныя кампазіцыі Я. Антонава, А. Арлова, М. Прусакова, пейзажы В. Несцярэнкі і А. Чміля, эцюды В. Лябёдкі і А. Філіпава.

Вялікая работа праводзіцца на факультэце графічнай майстэрняй Л. Анцімонава. Ён адрадзіў у горадзе тэхніку алейнай і акварэльнай манатыпіі, яго работы ў гэтай тэхніцы, разам з лінарытамі В. Шамшура, пераважалі ў графічным раздзеле экспазіцыі. Скульптура была прадстаўлена работамі І. Каладоўскага і М. Хмызава. Варта адзначыць, што юбілейная выстаўка твораў мастакоў-педагогаў прыцягнула ўвагу шырокага кола гледачоў і з'явілася адметнай падзеяй у мастацкім жыцці Віцебска.

Г. МІКУЛІЧ.

□

Імя мастака Уладзіміра Ільіча Вітко добра вядома аматарам выяўленчага мастацтва на Віцебшчыне. Майстар звяртаецца да графікі, акварэлі, робіць габелены, вітражы, роспісы, але асноўнае месца ў яго творчасці займае станковы жывапіс, такія яго жанры, як тэматычная карціна, партрэт, нацюрморт і — асабліва — пейзаж. Пейзаж дае У. Вітко магчымасць абагульнення формы, дасягнення эпічнага гучання тэмы. Ён любіць будаваць кампазіцыю, высока ўздымаючы лінію гарызонту і адчувальна перадаючы глыбіню і працяглаcць зямной прасторы.

Персанальная выстаўка мастака (69 палотнаў) увабрала далёка не ўсё са створанага жывапісцам за больш як чвэрць стагоддзя працы.

У. Вітко. Лён. Алей. 1978. 100 × 140.

Відавочна, што рост прафесійнага майстэрства У. Вітко ідзе ў цеснай сувязі з працэсам спасціжэння характва навакольнага свету і глыбіні яго філасофскай напоўненасці. Вызваляючыся ў працы над карцінай ад жорсткага дыктату натурнага эцюда, майстар авалодвае ўмельствам назіраць, «перажываць» цікавы матыў, давяраць памяці колеру.

У энергічнай корпуснай манеры выканання, у імкненні не рассыпаць, не здрабніць форму, у самім духу жывапісу У. Вітко адчуваецца блізкасць да традыцый майстроў «суровага стылю». Мастак умее перадаць радасць жыцця, хоць у бачанні свету ён пазбаўлены ружовых акуляраў. З зайздроснай энергіяй і ўпартасцю працуе У. Вітко над увасабленнем новых сваіх задум. Творчасць яго, сагрэтая любоўю да роднай зямлі, да людзей, якія на ёй жывуць, здольна хваляваць і ўзрушаць, заклікае разважаць і спрачацца. Глыбокія змены, якія адбываюцца ў апошнія гады ў жыцці краіны, вяртаюць мастаку права на незалежнасць у творчасці, чым істотна ўзмацняюць яго асабістую адказнасць за творчыя вынікі. У гэтых умовах шчырае і пазбаўленае імкнення «дагадзіць» аўдыторыі мастацтва У. Вітко, шырока і разнастайна прадстаўленае на персанальнай юбілейнай выстаўцы, заканамерна выклікае цікавасць і сімпатыі гледачоў.

М. ГУГНІН.

□

У верасні ў Сенненскім раёне прайшоў Тыдзень роднай мовы і культуры, у час якога адбыліся выступленні фальклорных калектываў, літаратурна-мастацкія вечары, агульнагарадское свята народай творчасці, выстаўка дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Гродзенская вобласць

Гродзенскае абласное аддзяленне Савецкага фонду культуры і абласная арганізацыя Саюза мастакоў БССР аб'явілі конкурс на лепшы твор, прысвечаны жыццю і дзейнасці вядомага беларускага пісьменніка Ф. Багушэвіча. Выстаўка конкурсных твораў пройдзе ў маі будучага года.

Магілёўская вобласць

3 верасня ў выставачнай зале музея В. К. Бялыніцкага-Бірулі экспануецца выстаўка «Абразы. Тэмперны жывапіс Беларусі». Гэта невялікая частка самай значнай у рэспубліцы калекцыі, якую мае Дзяржаўны мастацкі музей БССР. Збор уключае творы з даваенных музейных фондаў, якія былі выратаваны Савецкай Арміяй і вернуты з Германіі пасля Вялікай Айчыннай вайны, экспанаты, выяўленыя навуковымі экспедыцыямі ў пасляваенны час, а таксама паступленні ад прыватных асоб і дзяржаўных устаноў.

Выстаўка надзвычай цікавая. Творы іканапісу, што дайшлі да нашых дзён, сведчаць не толькі пра моцную, паважную арыентацыю на візантыйскае, старажытнарускае, балканскае і заходнееўрапейскае мастацтва. Выкарыстоўваючы традыцыі іншых школ, беларускія мастакі далі жыццё ўласным самабытным творам, з яркай, выразнай манерай пісьма, што дае падставы гаварыць пра беларускую школу жывапісу.

У адрозненне ад візантыйскага, старажытнарускага, ён не так моцна абмежаваны царкоўнымі канонамі — развіваўся пад уплывам фальклору, не цураўся простанароднага аблічча персанажаў, шырока выкарыстоўваліся арнаментальныя матывы.

Прыклад таму абраз беларускага мастака з с. Галынец пад Магілёвам Пятра Яўсеевіча «Нараджэнне Маці Боскай». Гэты твор з'яўляецца важным этапам у гісторыі беларускага жывапісу першай паловы XVII ст. Ён сведчыць, што ў развіцці рэалістычных тэндэнцый беларускі тэмперны жывапіс гэтага часу значна апярэджваў рускае мастацтва. Беларускія мастакі смялей уводзілі ў іканапісныя творы партрэт, нацюрморт, краявід. У названай рабоце таленавітага майстра і ў расстаноўцы «рэалій», і ў паказе фактурных матэрыялаў, дзейных асоб, глыбіні прасторы адчуваецца імкненне да пазнання навакольнага, рэальнага свету. Гэта найбольш значны твор у беларускім жывапісе.

У наступным, XVIII ст. іканапісцы ўжо толькі паўтаралі сваіх папярэднікаў, бо гістарычныя ўмовы, якія склаліся ў другой палове XVII ст. і асабліва ў XVIII стагоддзі, аказаліся менш спрыяльнымі для развіцця тэмпернага жывапісу Беларусі. Ён зберагаецца як даніна праваслаўнай традыцыі, як адна з форм барацьбы за нацыянальнае самавызначэнне, але значна зменьваецца. Беражлівыя адносіны да візантыйска-рускіх зводаў, актыўны зварот да заходнееўрапейскага вопыту, на жаль, ідуць поруч са зніжэннем прафесійнага майстэрства. Гэты працэс быў абумоўлены тым, што змест рэлігійнага мастацтва пачаў уступаць у невырашальную супярэчнасць з прагрэсіўнымі ідэямі эпохі. Іканапіс, актыўна ўспрымаючы ўздзеянне народнай творчасці, паступова трансфармуецца ў народнае мастацтва.

Экспазіцыя, якая разгорнута ў музеі, мае больш за трыццаць твораў іканапісу. Гэта помнікі з Брэсцкай, Мінскай, Магілёўскай, Гомельскай і Віцебскай абласцей. Яны сведчаць пра своеасаблівае станаўленне і развіццё мясцовай школы жывапісу і з'яўляюцца яркімі прыкладамі непаўторнай і арыгінальнай культуры беларускага народа.

Л. БАГАМ'Я.

□

«Пушкін у творах савецкіх мастакоў» — назва выстаўкі, што была разгорнута ў выставачнай зале Бабруйска. Наведвальнікам быў прапанаваны жывапісны пушкінскі цыкл мастака з Масквы В. Ездакова, над якім ён працаваў пятнаццаць гадоў. У графічнай частцы экспазіцыі — творы У. Фаворскага, Б. Іагансона, Ф. Канстанцінава...

Мінская вобласць

Фальклорны калектыў песні і танца «Венджакі» з вёскі Ленг Касцельны Плоцкага ваяводства ПНР пазнаёміў са сваім майстэрствам шахцёраў Салігорска і жыхароў раёна, а ў той самы час танцавальны калектыў «Іскарка» Палаца культуры і тэхнікі вытворчага аб'яднання «Беларуськалій» прапагандаваў беларускі фальклор у Плоцкім ваяводстве.

Змест часопіса за 1989 год

Публіцыстыка

Эстэтыка і тэорыя мастацтва

Выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва

Тэатр

Кіно і тэлебачанне

Музыка, харэаграфія, музычны тэатр

Мастацкае фота

Народнае мастацтва і самадзейная творчасць

Старонкі гісторыі мастацтва

У альбом калекцыянера

Рэцэнзіі

Старонкі календара

Хроніка мастацкага жыцця

СОДЕРЖАНИЕ

Лилия Брандобовская. **«Цель и средства»** (с. 2), Татьяна Ротобыльская. **«Нужен ли театр сегодня!»** (с. 8).

Две статьи объединены одной рубрикой — «К итогам театрального сезона». Каким был сезон 1988-89 г. для театров Белоруссии? Авторы делают попытку дать всесторонний ответ на этот весьма сложный вопрос.

Ирина Халип. **«Караван приходит в дождь»** (с. 12).

«Театральный караван» — небольшая частичка многотысячного неформального молодёжного движения «Некст стоп» — призван укрепить контакты между молодёжью СССР и скандинавских стран. О встрече «Каравана» в Минске и его выступлениях рассказывается в репортаже.

Август Милованов. **«Мы все на виду...»** (с. 15).

«Автограф для „МБ"» — так названа новая рубрика журнала, и открывает её известный купаловец народный артист БССР Август Милованов. Мысли о себе и своём месте в искусстве — такова тема его выступления.

Алесь Трояновский. **«Над Вильею, в славном городе...»** (с. 16).

Мини-рецензия на выставку произведений членов белорусского клуба «Сябрына» при Литовском фонде культуры Владимира Кузьменко и Станислава Зелёнко, развёрнутую во Дворце художественных выставок Вильнюса.

Алексей Ходыко. **«Дорогой жизни»** (с. 18).

«Альбом коллекционера» знакомит с картиной П. Сергиевича «Дорогой жизни».

Владимир Попеску. **«Надежда на лучшее»** (с. 19); Владимир Прокопцов. **«Войти в пространство»** (с. 21); Галина Богданова. **«Без конкуренции!»** (с. 25); Татьяна Горанская, Вера Сергиевская. **«Изобретательно, обстоятельно, мастерски»** (с. 27).

Названные материалы посвящены анализу дипломных работ выпускников Белорусского государственного театрально-художественного института 1989 года.

«Менеджмент в опере, или Хозяин в доме» (с. 29).

Интервью директора Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР Василия Буконя о стажировке в США.

Татьяна Короткая. **«Уроки жизни и творчества»** (с. 31).

Когда в этом году кафедра народных инструментов Белгосконсерватории отмечала свое сорокалетие, одному из основателей белорусской баянной школы, Э. Н. Азаревич, исполнилось 70 лет. О её роли в развитии профессионального народноинструментального исполнительства в республике рассказывается в материале под рубрикой «Слово об учителе».

Дмитрий Подберезский. **«Данчик глазами матери»** (с. 33).

Имя Богдана Андрусишина, американского певца белорусского происхождения, более известного по артистическому псевдониму Данчик, уже много лет вызывает в республике повышенный интерес. И вот Данчик в Минске. На встречах, концертах всегда рядом с ним мать.

«Чтобы было белорусское кино» (с. 36).

Беседа нештатного корреспондента журнала Н. Манохина с кинорежиссёром Михаилом Пташуком.

Владимир Горбачёв — Евгений Ростиков. **«Кино сквозь призму экономики»** (с. 38).

Диалог директора киностудии «Беларусьфильм» и драматурга.

Любовь Воробьёва. **«Гармония»** (с. 40).

Штрихи к портрету Леонида Давыденко, одного из талантливых представителей среднего поколения белорусских скульпторов.

Валентина Тригубович. **«Запомним имя»** (с. 43).

Рецензия на выставку живописных полотен и графических листов народного художника Азербайджана Саттара Бахлулзаде, экспонировавшуюся в Государственном художественном музее БССР.

Михась Борозна. **«Посвящается молодёжи»** (с. 44).

В книжном искусстве Н. Селещук больше известен как иллюстратор литературы для детей. В издательстве «Юнацтва» подготовлено к выпуску в свет издание поэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка» в его оформлении. Достоинства иллюстраций рассматриваются в предложенном материале.

Владимир Берберов. **«Мастер белых баянов»** (с. 47).

В 50-е годы на свадьбах и вечеринках от Радошкович до Ошмян, от Молодечно до Докшиц можно было встретить нарядные ослепительно-белые баяны. Их автор Николай Судник.

Яков Ленсу. **«Незавидное дело — догонять»** (с. 51).

В статье, посвященной 150-летию фотографии, прослеживается история создания фотоаппарата и тридцатилетний путь белорусского фотоаппаратостроения.

Александр Локотко. **«Образцом была хата»** (с. 54).

Статья о традициях народной архитектуры в деревянном культовом зодчестве Белоруссии.

Элеонора Ветер. **«Гродненские сграффито»** (с. 58).

В период реставрации костёла бригиток в Гродно под толстым слоем штукатурки найдены фрагменты сграффитового фриза...

Владимир Денисов. **«Здесь бьётся сердце города»** (с. 61).

Рассказ об исторической судьбе Центрального сквера в Минске — одного из немногих памятников истории и культуры старого Минска, дошедших до наших дней.

Георгий Штыхов. **«Спецпатриотизм номенклатуры»** (с. 65).

Под рубрикой «Внимание: проблема!» речь идёт о печальной судьбе Банцаровского городища.

Геннадий Кохановский. **«С любовью к малой большой родине»** (с. 68).

Публикация посвящена 175-летию со дня рождения Евстафия Тышкевича — белорусского историка, оставившего нам в наследство исследования в различных областях народоведения: археологии, фольклористике, этнографии, краеведении, искусствоведении, народной медицине...

Владимир Рынкевич. **«Ответ утвердительный и известный»** (с. 71).

Рецензия на книгу А. Беспалого «Белорусская акварель», изданную в 1988 году издательством «Наука и техника».

«Страницы календаря» (с. 73).

«Хроника художественной жизни» (с. 73).

«Содержание журнала за 1989 год» (с. 75).

SUMMARY

Lilia Brandabowskaya. **"The End and the Means"** (p. 2), Tattsyana Ratabylskaya. **"Is the Theatre Needed Today?"** (p. 8).

The two articles are united under the headline "Summing Up the Theatrical Season". What was the 1988-89 season like for Byelorussia's theatres? The authors try to give a comprehensive answer to this rather complicated question.

Iryna Khalip. **"The Caravan Arrives in the Rain"** (p. 12).

"The Theatre Caravan", which is a small fraction of the 'Next Stop', a many-thousand-strong unofficial youth movement, is expected to strengthen the contacts between the youth of the USSR and the Scandinavian countries. This account reports on the meeting and the performances of the 'Caravan' in Minsk.

August Milavanaw. **"We Are All in the Public View..."** (p. 15).

"An Autograph for the MB" — this is the new headline of the magazine which is opened by August Milavanaw, a well-known Kupalavite, People's Artist of the BSSR. Thoughts about himself and his place in art make the subject of his talk.

Ales Trayanowsky. **"Over the Vilia, in the Glorious City..."** (p. 16).

A mini-review of the exhibition of the works of Uladzimir Kuzmenka and Stanislaw Zyalyonka, members of the 'Syabryna' Byelorussian Club at the Lithuanian Cultural Fund. The exhibition was held at the Art Exhibition Palace in Vilnius.

Alyaxei Khadyka. **"The Road of Life"** (p. 18).

"The Collector's Album" introduces P. Sergievich's painting "The Road of Life".

Uladzimir Papesku. **"Hope for the Better"** (p. 19); Uladzimir Prakaptsow. **"To Enter the Space"** (p. 21); Galina Bagdanava. **"Without Competition?"** (p. 25); Tattsyana Garanskaya, Vera Sergiewskaya. **"Graphically, Thoroughly, Skilfully"** (p. 27).

The given materials are dedicated to the analysis of the graduation works of the 1989 graduates from the Byelorussian State Art and Theatre School.

"Management in the Opera, or the Master in the House" (p. 29).

An interview given by Vasil Bukan, Director of the BSSR Bolshoi Opera and Ballet, about his study visit to the USA.

Tattsyana Karotkaya. **"The Lessons of Life and Creative Work"** (p. 31).

When the Department of Folk Musical Instruments at the Byelorussian State Conservatoire was celebrating its fortieth anniversary this year, E. M. Azarevich, one of the founders of the Byelorussian bayan (accordion) school, turned 70. Her role in the development of professional performance on folk musical instruments in the Republic is discussed in the article published under the headline "A Word About the Teacher".

Dzmitry Padbyarezsky. **"Danchyk as Seen by His Mother"** (p. 33).

The name of Bagdan Andrusishyn, an American singer of Byelorussian origin who is better known under the stage-name of Danchyk, has aroused heightened interest in the Republic for many years now. And at long last Danchyk is in Minsk. During the meetings, at the concerts he is always accompanied by his mother.

"So That the Byelorussian Cinema Should Exist" (p. 36).

M. Manokhin, the magazine's supernumerary reporter, talks with the film director Mikhail Ptashuk.

Uladzimir Garbachow — Yawgen Rostsikaw. **"Cinema in the Light of Economy"** (p. 38).

A dialogue between the director of the Belarusfilm Studio and a playwright.

Lyubow Varabyova. **"Harmony"** (p. 40).

Features for the portrait of Leanid Davydzenka, one of the talented representatives of the middle generation of Byelorussian sculptors.

Valyantsina Trygubovich. **"Let Us Remember His Name"** (p. 43).

A review of the exhibition of the paintings and graphic works of Satar Bakhlulzade, People's Artist of Azerbaijan, which was held at the BSSR State Art Museum.

Mikhas Barazna. **"Dedicated to the Young"** (p. 44).

In book art M. Selyashchuk is better known as an illustrator of children's literature. The Yunatstva Publishing House has prepared for publication the edition of Yakub Kolas's poem "Symon-Muzyka" designed by M. Selyashchuk. The merits of the illustrations are considered in the given article.

Uladzimir Berberaw. **"The Master of White Bayans"** (p. 47).

In the 1950ies at weddings and evening parties from Radashkovichi to Ashmyany, from Maladzechna to Dokshytsy, one could see these smart dazzling-white bayans (accordions). Their creator is Mikhail Sudnik.

Yakaw Lensu. **"It Is No Business to Catch Up"** (p. 51).

The article dedicated to the 150th anniversary of photography traces back the history of the creation of the camera and the thirty-year-long way of Byelorussian camera-engineering.

Alyaxander Lakatko. **"The Khata Served as a Model"** (p. 54).

An article about the traditions of folk architecture in the wooden buildings of worship in Byelorussia.

Eleanora Vetser. **"The Grodna Sgraffiti"** (p. 58).

During the restoration of the Polish Roman-Catholic Church of Brigittines in Grodna, fragments of sgraffito frieze were discovered under a thick layer of plaster...

Uladzimir Dzyanisaw. **"Here Is the City's Heart"** (p. 61).

A talk about the historical destiny of the Central Public Garden in Minsk — one of the few monuments of the history and culture of the old Minsk which have lived to see these days.

Georgy Shtykhaw. **"The Special Patriotism of the Nomenklatura"** (p. 65).

Under the headline "Attention: Problem!", the sad destiny of the site of the ancient settlement of Bantsarawshchyna is discussed.

Genadz Kakhanowsky. **"With Love for the Small Great Motherland"** (p. 68).

The publication is dedicated to the 175th birthday anniversary of Yawstafy Tyshkevich — a Byelorussian historian who left to us a legacy of his investigations in various fields of ethnology: archeology, ethnography, art criticism, folk medicine, studies of folklore and local lore...

Uladzimir Rynkevich. **"The Answer Is Affirmative and Familiar"** (p. 71).

A review of A. Bespaly's book "Byelorussian Water-Colour" published in 1988 by the Navuka i Tekhnika Publishers.

"Pages of the Calendar" (p. 73).

"Artistic Life News" (p. 73).

"Contents of the Magazine in 1989" (p. 75).

CONTENU

Lilia Brandabowskaya. **"Le but et les moyens"** (p. 2); Tattsyana Ratabylskaya. **"Aujourd'hui, est-ce que nous avons besoin de théâtre?"**

Ces deux articles sont publiés sous la rubrique "Dressons le bilan de la saison théâtrale". Les auteurs font une tentative à résumer la saison passée théâtrale en Biélorussie.

Iryna Khalip. **"Une caravane arrive sous la pluie"** (p. 12).

"Caravane théâtrale" (une partie du mouvement non-formel de jeunes "Nekst stop") est appelée à consolider les contacts entre les jeunes gens de l'U.R.S.S. et des pays scandinaves. Le sujet du reportage est l'activité de la "Caravane théâtrale" à Minsk.

Awgoust Milavanaw. **"Nous sommes tous en vue..."** (p. 15).

L'artiste du Peuple de la R.S.S.B., l'acteur connu du Théâtre Koupala ouvre la nouvelle rubrique «L'autographe pour "MB"». Awgoust Milavanaw fait part de ses pensées à propos de sa place dans l'art scènique.

Ales Trayanowski. **"Au-dessus de Vilia, dans la ville célébre..."** (p. 16).

Critique de l'exposition des oeuvres d'Ouladzimir Kouzmenka et Stanislaw Zyalyonka, les membres de "Syabryna" — le club biélorusse fonctionnant près le founds de la culture de Lituanie. Cette exposition a été déployée dans le Palais des expositions artistiques à Vilnius.

Alyaksei Khadyka. **"Par le chemin de la vie"** (p. 18).

"L'album de collectionneur" présente un tableau de P. Serguiyévitch "Par le chemin de la vie".

Ouladzimir Papeskou. **"En attendent mieux"** (p. 19); Ouladzimir Prakaptsow. **"Entrer dans l'espace"** (p. 21); Galina Bagdanava. **"Sans concurrence?"** (p. 25); Tattsyana Garanskaya, Véra Serguiyewskaya **"D'une manière pittoresque et détaillée, de main de maître"** (p. 27).

Les matières sont consacrées à l'analyse des diplômes d'études de cette année des promus de l'Institut des Beaux-Arts d'Etat.

"Le ménagement dans l'opéra, ou Le maître dans la maison" (p. 29).

L'interview de Vassil Boukogn, le directeur du Vyaliki Théâtre académique d'Etat d'opéra et de ballet de la R.S.S.B., consacré à son temps du stage aux U.S.A.

Tattsyana Karotkaya. **"Les leçons de vie et de création"** (p. 31).

Cette année, on célébrait le 40-ième anniversaire de la chaire des instruments musicaux populaires du conservatoire biélorusse d'Etat. En même temps, on célébrait le 70-ième anniversaire d'E. N. Azarévitch, l'un des fondateurs de l'école biélorusse d'accordéon. Sous la rubrique "Le dit du maître", on parle sur le rôle d'E. N. Azarévitch dans le développement de ce genre des instruments populaires sur la scène professionelle.

Dzmitryi Padbyarezski. **"Dantchyk par les yeux de sa mère"** (p. 33).

Depuis longtemps, excite un grand intérêt dans notre république le nom de Bagdan Androussichyn, le chanteur américain d'origine biélorusse, plus connu sous le pseudonyme Dantchyk.

Et voilà Dantchyk est à Minsk. A toutes ses rencontres, à tous ses concerts, il est accompagné de sa mère.

"Pour que soit le cinéma biélorusse" (p. 36).

Conversation du correspondant surnuméraire de la revue M. Manokhine avec le réalisateur Mikhail Ptachouk.

Ouladzimir Garbatchow — Yawguen Rostsikaw. **"Le cinéma à travers le prisme de l'économique"** (p. 38).

Dialogue du directeur du studio de cinéma "Byélarusfilm" et du dramaturge.

Lubow Varabyova. **"L'harmonie"** (p. 40).

Traits au portrait de Léanid Davydzenka, l'un des représentants de la génération moyenne des sculpteurs biélorusses.

Valantsina Trygoubovitch. **"Gardons son nom dans la mémoire"** (p. 43).

Critique de l'exposition de la peinture et des oeuvres graphiques de Satar Bakhloulzade, le peintre du Peuple d'Azerbaidjan. L'exposition a eu lieu dans le Musée des Beaux-Arts d'Etat de la R.S.S.B.

Mikhas Barazna. **"Dédié à la jeunesse"** (p. 44).

Le peintre M. Sélyachtchouk est plus connu comme l'illustrateur des livres pour enfants. La maison d'édition "Younatstva" a préparé l'édition du poème d'Yakoub Kolas "Symon-mouzyka" illustrée par M. Sélyachtchouk. L'article est consacré à l'analyse de la qualité de cette oeuvre du peintre.

Ouladzimir Berbéraw. **"Le maître des accordéons blancs"** (p. 47).

Dans les années 50, aux noces et aux soirées dans les régions de Radachkovitchy, Achmyany, Maladzetchna, Dokchytsy, on voyait souvent ces accordéons — élégants, d'une blancheur éblouissante. Ils ont été confectionnés par Mikola Soudnik.

Yakaw Lensou. **"Courir après, c'est la pire des choses"** (p. 51).

L'article est consacré au 150-ième anniversaire de photographie. L'auteur examine l'histoire de la création de l'appareil photographique et le chemin de 30 ans de la production des appareils photographiques en Biélorussie.

Alyaksandr Lakatko. **"Une khata était un modèle"** (p. 54).

L'article consacré aux traditions populaires dans l'architecture de culte en Biélorussie.

Eléanora Vétser. **"Les sgrafitos de Grodna"** (p. 58).

Quand on restaurait l'église catholique des Brigittes à Grodna, sous la couche grosse du plâtre ont été decouverts des fragments de la frise ancienne...

Ouladzimir Dzyanissaw. **"Ici bat le coeur de la ville"** (p. 61).

Récit sur la destinée historique du square Central à Minsk — l'un des monuments culturels et historiques de vieux Minsk conservés jusqu'aujourd'hui.

Guéorgui Chtykhaw. **"Un patriotisme spécial de la nomenclature"** (p. 65).

Il s'agit de la destinée triste des vestiges d'une campagne de Bantsarawchtchyna. La matière est publié sous la rubrique "Attention: un problème!".

Guénadz Kakhanowski. **"Avec l'amour de sa petite et grande patrie"** (p. 68).

L'article est consacré au 175-ième anniversaire d'Yewstafi Tychkévitch, l'historien biélorusse, l'auteur des recherches scientifiques dans les plusieures branches de l'ethnographie.

Ouladzimir Rynkévitch. **"Une réponse affirmative et connue"** (p. 71).

Critique du livre d'A. Byaspaly "L'aquarelle biélorusse" édité en 1988 (Les Editions "Navuka i tekhnika".)

"Pages de calendrier" (p. 73).

"Chronique de la vie artistique" (p. 73).

"Contenu de la revue, l'an 1989" (p. 75).

В. Сташчанюк. Мінск у 30-ыя гады XIX ст. Базыльянскія муры. Літаграфія, 1988.

Ежемесячный общественно-политический и научно-популярный иллюстрированный журнал (на белорусском языке)
Мастацкі рэдактар **Вячаслаў Паўлавец.**

Тэхнічны рэдактар **Яніна Важнік.** Фотакарэспандэнт **Віктар Сасноўскі.**

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах.

Ва ўсіх выпадках паліграфічнага браку ў экземплярах часопіса звяртацца ў друкарню выдавецтва ЦК КПБ.

Адрас рэдакцыі: 220600, Мінск, вул. Францыска Скарыны, 15-а. Тэл. 39-59-37, 39-40-86. Здадзена ў набор 18.09.89. Падпісана да друку 21.11.89. АТ 08557. Фармат 60×90 1/8. Высокі і афсетны друк. Ум. друк. арк. 10,0. Ум. фарбаадбіткаў 16,5. Ул.-выд. арк. 14,64. Тыраж 2650 экз. Заказ 382. Цана 1 р. 50 к.

Ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга друкарня выдавецтва ЦК КП Беларусі 220041, Мінск, Ленінскі праспект, 79.